

**Corps, rythmes et voix :
en/jeux littéraires et
artistiques**

Maria Hermínia Laurel

Maria de Jesus Cabral

Eugénia Pereira

Fernando Martinho

Cláudia Ferreira

Ile série, número 13, mai 2018
Titre : *Corps, rythmes et voix: en/jeux littéraires et artistiques*

Comité de Direction

Directrice:

Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:

Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)

José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)

Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:

Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)

Ana Maria Alves (Secrétaire adjointe de l'APEF)

João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

Comité éditorial:

Teresa ALMEIDA (Univ. Nova de Lisboa)

Cristina ÁLVARES (Univ. do Minho)

Ana Maria ALVES (ESE /Instituto Politécnico de Bragança)

Maria Natália Pinheiro AMARANTE (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa)

Maria de Jesus CABRAL (Univ. de Lisboa)

Leonor COELHO (Univ. da Madeira)

Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta)

José Domingues DE ALMEIDA (Univ. do Porto)

João da Costa DOMINGUES (Univ. de Coimbra)

Dominique FARIA (Univ. dos Açores)

Maria do Rosário GIRÃO (Univ. do Minho)

Fernando GOMES (Univ. de Évora)

Ana Isabel MONIZ (Univ. da Madeira)

Ana Paiva MORAIS (Univ. Nova de Lisboa)

Maria de Fátima OUTEIRINHO (Univ. do Porto)

Maria Eugénia PEREIRA (Univ. de Aveiro)

Luís Carlos PIMENTA GONÇALVES (Univ. Aberta)

Margarida Esperança PINA (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Clara SANTOS (Univ. do Algarve)

Isabelle SIMÕES MARQUES (Univ. Aberta)

Isabelle TULEKIAN LOPES (ISCAP-Instituto Politécnico do Porto)

Comité Scientifique:

Jean-Michel ADAM (Univ. de Lausanne, Suíça)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra, Portugal)

Encarnación Medina ARJONA (Univ. de Jaén, Espanha)

Paul ARON (Univ. Libre de Bruxelles, Bélgica)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa, Portugal)

Bruno BLANCKEMAN (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)

Maria João BRILHANTE (Univ. de Lisboa, Portugal)

Helena BUESCU (Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria de Lourdes CÂNCIO MARTINS (Univ. de Lisboa)

Yves CHEVREL (Université Paris-Sorbonne)

Jean-Louis CHISS (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Maria Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta, Portugal)
Ana Paula COUTINHO (Univ. do Porto, Portugal)
Manuel Bruña CUEVAS (Univ. de Sevilha, Espanha)
Michel DELON (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
Gérard DANOU (Univ. Paris Diderot, Paris VII, França)
Guy DUGAS (Université Montpellier 3)
Catherine DUMAS (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, França)
Pascal DURAND (Univ de Liège, B lgica)
Diana LEFTER (Univ. de Pitesti, Roumanie)
Charmaine Anne LEE (Univ. de Salerno, It lia)
Eric FOUGERE (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, França)
Georges FORESTIER (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
José Oliver FRADE (Univ. de la Laguna, Can rias)
Marc FUMAROLI (Collège de France, Académie Fran aise)
Simon GAUNT (Univ. King's College, Londres, Reino Unido)
Ignacio Ramos GAY (Univ. de Val ncia, Espanha)
JeanYves GUÉRIN (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Florica HRUBARU (Univ. Ovidius, Constanta, România)
Jacques ISOLERY (Univ de Corse)
Vincent JOUVE (Univ. de Reims, França)
Maria Eduarda KEATING (Univ. do Minho, Portugal)
Wladimir KRYSINSKI (Univ. de Montréal, Canad )
Francisco LAFARGA (Univ. de Barcelona, Espanha)
Clara FERR O TAVARES (Instituto Politécnico de Santar m, Portugal)
Maria Herminia LAUREL (Univ. de Aveiro)
Lucie LEQUIN (Univ. Concordia, Montréal, Canad )
Véronique LE RU (Univ. de Reims, França)
Serge MARTIN (Université Sorbonne Nouvelle)
Daniel-Henri PAGEAUX (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Ana PAIVA MORAIS (Univ. Nova de Lisboa, Portugal)
Alicia PIQUER (Univ. Barcelona, Espanha)
Daniel MAGGETTI (Univ. de Lausanne, Su a)
David MURPHY (Univ. de Sterling, Reino Unido)
Of lia PAIVA MONTEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial POIRSON (Univ. Stendhal-Grenoble 3, França)
Fran ois PROVENZANO (Univ. de Liège, B lgica)
Marc QUAGHEBEUR (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelas, B lgica)
Cristina ROBALO CORDEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Alfonso SAURA (Univ. de Murcia, Espanha)
Franc SCHUEREWEGEN (Univ. d'Anvers, B lgica)
Maria Alzira SEIXO (Univ. de Lisboa, Portugal)
Alain TROUVE (Université de Reims Champagne Ardenne)
Alicia YLLERA (Univ. Nacional de Educa o   Dist ncia, Espanha)
Christine ZURBACH (Univ. de Évora, Portugal)

Avec la collaboration spéciale de :

Design de la couverture :

Rui Rica

Edition:

Maria Hermínia LAUREL

Maria de Jesus CABRAL

Eugénia PEREIRA

Fernando MARTINHO

Cláudia FERREIRA

Mise en page:

Jo o Leite

Adresse web: <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2018 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	6
Véronique Corinus	
Césaire à l'écoute de la voix majolé	11
Adélaïde Gregorio Fins	
Créolité et voix de résistance chez Édouard Glissant	27
Carlos F. Clamote Carreto	
Lorsque la voix déchire la lettre : La fiction au Moyen Âge comme poétique de l'entre-deux	41
José Domingues de Almeida	
Du <i>menteur</i> au <i>fraudeur</i> : ouï-dire et racontages. La voix de l'enfance retrouvée d'Eugène Savitzkaya	60
Arlette Bouloumié	
Entre tradition et transgression. La poétique du conte dans l'œuvre de Michel Tournier	69
Annie Urbanik-Rizk	
Les voix du conteur entre poéticité et ironie dans <i>Le Coq de bruyère</i> , <i>Le Médianoche amoureux</i> et d'autres récits de Michel Tournier »	82
Véronique Le Ru	
'Une voix presque mienne'. Que signifie pour Rilke écrire des poèmes à la fin de sa vie ?	97
Marta Teixeira Anacleto	
La voix contemporaine de Molière (ou les voies d'un impromptu sur scène)	
Alexandra Gaudechaux	109
Du corps de l'acteur à la parole résurrectionnelle. Approche des écritures agissantes du théâtre de Valère Novarina	122
Jean-François Savang	
'TA EN TÊ PHONÊ' L'inconnu de la voix dans le langage	134

Guilherme Massara Rocha

Faire craquer l'épidermico-sémantique. Voix, performance et travail du négatif chez Christian Prigent 150

Serge Martin

Une poétique et une didactique des relations de voix : enjeux et perspectives pour l'enseignement et la recherche 160

Frédérique Cosnier-Laffage

La multitude murmurante. Retrouver les voix du mouvant et du temps Avec Extrêmes et lumineux, de Christophe Manon 174

Bruno Ribeiro de Lima

Apprendre à entendre avec Georges Bataille : lecture de la voix 190

Carla Campos Cascales et Charlotte Guennoc

Écouter lire, écrire lire Michel Tournier 202

Introduction

Du poème au conte, de la fable aux arts de la scène, amples sont les expressions qui font de la voix le ressort fondamental de l'écriture et de la lecture, permettant d'*entendre* non seulement l'accent particulier de chaque écrivain – cette « douce langue natale » chère à Baudelaire – mais cette « aventure du langage » dont parlait Roland Barthes et qui en fait une *fête* permanente, irréductible aux codes et aux conventions¹. Elle est à ce titre principe de *relation* ou (d)énonciation du monde et de la parole inter/dite, traversant les récits des griots, dans les cultures précoloniales, les récits des conteurs africains ou des Caraïbes, et la poétique d'un Edouard Glissant, ou d'un Aimé Césaire. L'écrivain prolonge le *sujet parlant*, pour nourrir de manière simple ou complexe, intuitive ou intelligible, voire critique, cette « poétique de la voix » à laquelle Henri Meschonnic et Gérard Dessons ont consacré des travaux de référence² et pour laquelle Serge Martin a apporté des instruments d'analyse opératoires, dans le continu d'une recherche associant voix et relation³.

L'enjeu est alors moins de décrire les formes et les modes de cette poétique que d'en saisir les spécificités, la portée et – si tant est que ce soit possible – la signification.

Issu d'une sélection de travaux présentés au FORUM APEF 2017 à l'Université Aveiro, et en souvenir de la présence à Aveiro en 1992 de Michel Tournier, ce grand conteur qui entendait « fondre la parole et l'écriture »⁴, ce numéro de *Carnets*, a pour but d'illustrer ce que peut apporter à l'étude des œuvres le prisme de la voix – dans ses multiples formes d'expression orale, écrite ou performative.

¹ On pense ici notamment à ce passage du début « L'analyse structurale du récit » (1966) : « 'ce qui se passe' dans le récit n'est du point de vue référentiel (réel), à la lettre *rien* ; ce qui arrive, c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée », Roland Barthes, « L'analyse structurale du récit » (1966) in *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985, p. 206. Mais l'on peut se rapporter également au début de *Leçon* (1978), où l'auteur rappelle le caractère à la fois *fas-ciste* de langue (qui nous contraint à des choix prédéterminés) et sa force de révolution permanente, permettant de l'entendre « hors pouvoir ». Voir *Leçon*, Paris : Seuil, p. 16.

² Voir notamment Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Dijon, Éditions. Verdier, 1982 et 2012, Gérard Dessons et Meschonnic *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris, Nathan Université, « Lettres Sup », 1998, Gérard Dessons, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004 et *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris : Manucius, «Le Marteau sans maître», 2015.

³ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris, L'Harmattan, 2015 ; *Voix et relation Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignac, éd. Marie Delarbre, 2016.

⁴ Michel Tournier, *Le Miroir des idées*. Paris, Mercure de France, 1994.

Les littératures de la créolité se révèlent un des domaines particulièrement intéressants de ce rapport, inscrit dans le transit novateur entre une langue orale fondatrice et la quête d'une ré-énonciation écrite qui leur donne forme. C'est justement le travail d'une *poétique de la voix* qui transparait de l'œuvre du conteur antillais Aimé Césaire qui fait l'objet de l'analyse proposée par Véronique Corinus dans son article « Césaire à l'écoute de la voix majolé ». Puisant dans les sources du conte populaire antillais, à l'écoute de l'art de ses chantres, Véronique Corinus met en valeur l'apport du recueil de Lafcadio Hearn, *Trois fois bel conte*, au passage de l'oralité première à l'oralité seconde qui fonde la voix poétique propre à Aimé Césaire dans le conte «Nanie Rozette », un conte où la voix du conteur devient aussi celle du discours politique en faveur de l'émancipation. Perspective postcoloniale que développe Adelaïde Fins, qui s'intéresse, à son tour, aux poétiques de résistance et identitaires développées par plusieurs écrivains de la créolité, tels Frantz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Léopold Senghor, Achille Mbembe et Patrick Chamoiseau. Les enjeux éthico-politiques des options linguistiques de la créolité sont ainsi mis en valeur dans cet article, à l'appui du titre incontournable d'Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, et de la proposition théorique d'une *Poétique de la relation* par l'auteur martiniquais.

Le rapport à la langue écrite, espace ouvert aux configurations narratives et poétiques multiples, auxquelles répondent des genres aussi diversifiés que le roman et le conte ou l'expression lyrique, constitue l'enjeu de plusieurs contributions. Les origines du roman, que Carlos F. Clamote Carreto analyse dans son article « Lorsque la voix déchire la lettre : La fiction au Moyen Âge comme poétique de l'entre-deux » sous la double perspective de son émergence génologique et de l'émergence de l'écriture fictionnelle, met en valeur le roman médiéval comme espace de convergence entre l'oralité matricielle du genre et son rapport à la langue écrite. La naissance du roman institue ainsi pour l'auteur un espace de l'entre-deux aux frontières poreuses, qui fonde une nouvelle poétique des voix, envisagée comme une « poétique de l'incertitude ».

C'est encore le roman, et en particulier le *roman des origines*, qui intéresse José Domingues de Almeida, cette fois dans le contexte francophone de la contemporanéité. Ainsi, ce sont les modalités et les stratégies narratives utilisées par l'écrivain belge aux racines slaves, Eugène Savitzkaya, dans ses romans *Mentir* et *Fraudeur*, points de repère décisifs de son parcours d'écriture, qui font l'objet de l'étude développée par l'auteur de l'article « Du *menteur* au *fraudeur* : oui-dire et racontages. La voix de l'enfance retrouvée d'Eugène Savitzkaya ». Le passage du discours autofictionnel du romancier à la création de l'univers fictionnel propre au genre romanesque sollicitent l'attention de José Domingues de Almeida.

Le conte, genre qui demande la maîtrise parfaite des stratégies du récit, tout en gardant un rapport inéluctable à la langue qui en transmet la tradition orale, est l'objet de l'analyse d'Arlette Bouloumié, l'éditrice de l'œuvre romanesque de Michel Tournier aux éditions de La Pléiade. La complicité entre les différents discours sous-jacents aux contes de Michel Tournier, les différentes modalités des voix dont relèvent les procédés de réécriture travaillés souvent avec humour par l'écrivain, les différentes sources d'inspiration (dont la tradition biblique ou la pensée philosophique) qui se croisent dans son œuvre en élaborent une poétique, située, pour la spécialiste de son œuvre, entre la *tradition* et la *transgression*. La quête d'une définition du conte chez Tournier constitue l'un des enjeux de l'étude qu'Arlette Bouloumié intitule : « Entre tradition et transgression. La poétique du conte dans l'œuvre de Michel Tournier ».

S'intéressant à son tour aux formes narratives brèves du conteur, Annie Rizk propose de déceler, sous le registre caractéristique des récits d'enfance, les indices d'un discours ironique qui, faisant droit corps aux mythes et aux légendes bibliques, devient un exercice de re-poétisation.

La réflexion sur le rapport à la langue constitue, par ailleurs, l'un des fondements-mêmes de l'écriture poétique, surtout à partir du tournant du XIXe siècle : l'œuvre de bien de poètes en témoigne, tout comme ce rapport se révèle, d'autre part, un des sujets de réflexion majeurs de la critique littéraire. C'est le cas, entre combien d'autres poètes, de Rainer Maria Rilke. Cette problématique devient déterminante dans son œuvre finissante, tout particulièrement lorsque Rilke fait l'expérience de l'écriture poétique dans une langue autre que sa langue maternelle. C'est justement à propos de l'usage poétique de cette langue autre, le français, par un poète qui la considère comme une « langue prêtée », mais qu'il admire, que Véronique Le Ru s'interroge, dans son étude « 'Une voix presque mienne'. Que signifie pour Rilke écrire des poèmes en français à la fin de sa vie ? » portant sur le recueil *Vergers*.

La performance théâtrale accorde au rapport à la langue, dans son expression orale et corporelle, un espace de représentation total. Prenant comme objet d'analyse l'étude comparée de deux pièces de théâtre contemporaines, *D. João* de Ricardo Pais (2006) et *L'Impromptu de Versailles*, par Miguel Loureiro (2016), Marta Teixeira Anacleto s'intéresse aux applications possibles de la poétique la (ré)écriture d'Henri Meschonnic à celle de Molière par ces deux dramaturges, tout en démontrant la modernité de la conception théâtrale de celui-là.

Déjà le théâtre de Valère Novarina invite à penser autrement les pratiques performatives du langage théâtral contemporain, dès lors qu'il se coule dans le corps-langage de l'acteur, mettant en relief la physique du langage et son souffle énorme capable

d'engendrer multiples formes d'oralité, et autant de reconfigurations de la figure humaine. C'est ce que s'attache à montrer Alexandra Gaudechaux parcourant la « parole résurrectionnelle » à l'œuvre dans des pièces récentes du dramaturge.

Le rapport à la performance transgressive des discours littéraires et critiques ont également intéressé bien des chercheurs. François Savang aborde le problème de la voix en traduction en circonscrivant la valeur de l'indéfini « ce » dans l'expression « Ta en tê phonê » dans *Peri hermênêias* Aristote, qu'il fait dialoguer avec d'autres critiques préoccupés de l'indétermination du langage, comme Henri Meschonnic et Giorgio Agamben. Se centrant, de son côté, sur « la voix, performance et travail du négatif chez Christian Prigent », Guilherme Massara Rocha, convoque la production littéraire de Prigent, le versant « povero » lui permettant de délocaliser le focus de l'analyse vers le corps d'un discours qui se fait corps lui-même.

Ayant consacré plusieurs ouvrages aux « relations de voix », Serge Martin se propose de développer un parcours de recherche, mais aussi d'intervention dans le domaine créatif et de l'enseignement, où les relations de voix œuvrent ensemble en faveur d'une poétique et d'une didactique ; ce parcours est ici envisagé par l'auteur au long de trois moments où l'oralité (la voix), l'écriture (la littérature) et l'écoute des voix soutiennent le *racontage*. Lieu du passage entre les voix, cette expérience se solde, pour l'auteur de « Une poétique et une didactique des relations de voix : enjeux et perspectives pour l'enseignement et la recherche » dans l'expression même de la vie, où « les vies demandent de faire voix ». Dans la même lignée de voix relation, Frédérique Cosnier-Laffage nous conduit au cœur d'*Extrêmes et lumineux* de Christophe Manon, pour y retrouver le mouvement de la voix croisant l'écoute et le corps et mettant à nu l'écoulement discontinu du temps une « haleine du temps » rapprochée avec finesse de la conception de Bergson.

Déjà Bruno Ribeiro de Lima se propose dans « Apprendre à entendre avec Georges Bataille : lecture de la voix » une analyse qui accentue la problématique de la voix comme signe de l'auteur et de l'homme. L'œuvre devient ainsi l'espace d'une parole parlante, qui se révèle dans un processus de lecture impliquant le regard tout autant que l'écoute, et traçant tout une *rythmique du discours* où sujet et parole se rejoignent.

Le volet pédagogique du Forum APEF 2017 a été développé par Carla Campos Cascales et Charlotte Guennoc, lors de l'atelier de lecture-écriture intitulé « Écouter lire, écrire lire Michel Tournier » qu'elles ont animé, en vue des enseignants qui s'y sont présentés. Dans l'article qu'elles ont rédigé à la suite de leur contribution, elles posent les fondements théoriques de leur approche des deux romans de Michel Tournier qu'elles avaient sélectionnés à cet effet : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Vendredi ou la Vie*

Sauvage.

À partir de l'expérience de la voix du conteur/lecteur, et de la performance des intervenantes, c'est le jeu de l'écoute, de la ré-écoute et de la répétition qui se rejoignent dans le travail de lecture-écriture-réécriture qui a engagé, d'une manière toute personnelle, chacun des participants à cet atelier.

Maria Hermínia Laurel, Maria de Jesus Cabral

Nous tenons à remercier Cristina Alvares (Univ. do Minho) André Bénit (Univ. Autonome de Madrid), Arlette Bouloumié (Univ. Angers) Guy Dugas (Univ. Montpellier 3), Maria do Rosário Girão (Univ. do Minho), Françoise Graziani (Univ. Corse Pascale Paoli), Margarida Esperança Pina (Univ. Nova de Lisboa), Alicia Piquer (Univ. Barcelona), et Alain Trouvé (Univ. Reims) pour leur collaboration dans la définition de la qualité scientifique de cette publication.

CÉSAIRE À L'ÉCOUTE DE LA VOIX MAJOLÈ

VERONIQUE CORINUS

Université Lumière Lyon 2

Laboratoire Passages XX-XXI

Institut International pour la francophonie

veronique.corinus@univ-lyon2.fr

Résumé : La critique a longtemps voulu ignorer le rôle joué par la littérature orale antillaise dans la poétique de Césaire, considérant qu'il se serait détourné avec mépris de l'art du conteur. Il apparaît, *a contrario*, qu'un véritable *poétique de la voix* est à l'œuvre dans sa création qui s'est inspirée de l'art du *majolé* (i.e. conteur antillais) pour innover son écriture de son souffle, de sa langue et de ses motifs. La ré-énonciation poétique de la tradition orale passe paradoxalement par les transcriptions publiées dans le recueil de Lafcadio Hearn, *Trois fois bel conte* (1932). L'oralité seconde substitue alors ses signes graphiques à la labilité de l'oralité première, avant d'être transmuée en voix poétique. Voix poétique qui ne se fait pas mimétique de celle du conteur, dont Césaire se réapproprie le discours pour l'infléchir vers une ode à l'émancipation. L'exemple du conte « Nanie Rozette » permet de percevoir le travail de réécriture de l'oralité antillaise engagé par Césaire.

Mots-clés : Aimé Césaire, Lafcadio Hearn, contes créoles, réécriture, intertextualité.

Abstract : Césaire's poetic contribution to the Caribbean oral literature has been for longtime ignored by literary criticism. He was supposed to be contemptuous of the storyteller's art. On the contrary, it appears that a real poetic of the voice is the one which conveys the spirit of the text inspired by the art of the *majolé* (Caribbean storyteller). Césaire has enriched his work by depicting the storyteller's breath, language and tales. He transforms oral tales into poems, with unexpected reference to Lafcadio Hearn's transcriptions, published in a storybook: *Trois fois bel conte* (1932). His transcriptions substituted spoken words for written words which become poetry. The poet's voice does not imitate the storyteller's voice. Césaire steals his words to turn them into a song for liberty. With the tale entitled "Nanie Rozette", we can study Césaire's work on Caribbean orality.

Keywords : Aimé Césaire, Lafcadio Hearn, Caribbean tales, rewriting, intertextuality.

grand rocher éboulé infléchi du dedans
par l'invincible musique retenue prisonnière
d'une mélodie quand même à sauver du désastre
(Aimé Césaire, « Nous savoir », Ferrements, 1960)

Face au procès en créolophobie qui lui fut parfois intenté, Césaire usa d'une belle métaphore agronomique pour affirmer l'attachement à sa terre et à sa culture antillaises : « [P]rovignement, oui, dessouchement, non » (Césaire, 1987). Il revendiquait ainsi l'enracinement de son œuvre dans un territoire déterminé, la Martinique, inscription première qui favorise l'épanouissement vers d'autres espaces. C'est en somme un égal droit à l'île et au monde qu'il s'arrogea, refusant de sacrifier le particulier à l'universel, l'un étant le terreau de l'autre. Cette attention au local procède d'une « poétique du marcottage¹ » dans laquelle la littérature orale antillaise tient un rôle important, bien qu'encore insuffisamment exploré.

La critique l'a longtemps minoré, ignorant souvent l'influence oralitaire dans la poétique césairienne, voire la contestant. Les travaux fondateurs de Lilyan Kesteloot et Lilian Pestre de Almeida ne sont pas encore totalement parvenus à battre en brèche les thèses bien installées d'Émile Yoyo (Yoyo, 1971) et de Raphaël Confiant (Confiant, 1993), qui ont largement contribué à construire l'image d'un Césaire acculturé, peu soucieux du patrimoine créole. Qu'on argue de sa méconnaissance supposée des traditions orales antillaises ou de son mépris pour un art qu'il jugerait fruste et désuet, c'est toujours l'image du lettré coupé de ses racines populaires qui s'impose. Césaire apparaît ainsi comme celui qui est resté sourd à la voix du conteur qu'on appelle, en créole, le *Majolé*.

Celui dont le nom est étymologiquement rattaché à la parole s'apparente à une figure hyperbolique de la Voix. Le terme viendrait d'un mot normand désignant les caroncules de certaines volailles, notamment celles du coq. Par dérivation, il aurait fini par désigner la gorge des êtres humains. Une autre étymologie, fréquemment avancée, le rattache plus fortement encore à la voix, non plus de façon métonymique mais métaphorique : *majolé* serait issu de la racine « *majô* » (major *i.e* le maître, le chef) à

1 On voit comme la pensée de Césaire entre en convergence avec la notion d'identité rhizomatique, développée par Deleuze et Guattari et reprise par Glissant, en usant de l'image du provignement ou marcottage, procédé de reproduction des végétaux, consistant à faire développer des racines à une tige pour obtenir, après séparation de la plante mère, un plant autonome.

laquelle serait adjoint le suffixe *lè* (air). Le mot signifierait littéralement : le maître de l'air *i.e.* du souffle, de la voix, de la parole. Quelle que soit l'origine retenue, son appellation fait du *majolé* un maître de la parole par opposition au *bajolé* (le bavard, le hâbleur), qui parle pour ne rien dire ou pour dire des fadaises. La défiance que Césaire manifesterait à l'encontre du *Majolé* s'apparenterait ainsi à un refus de la voix même, de la source créole de la parole.

On ne saurait souscrire à une telle approche qui va à l'encontre de la réalité biographique et esthétique de Césaire. Durant son enfance passée sur les plantations au contact du peuple des cannaies, il a été immergé dans les traditions populaires et l'art du conte. Il en est si fortement marqué que, dès les années 1940, il procède à une entreprise de promotion de l'oralité antillaise dans son « Introduction au folklore antillais » (Césaire et Ménil, 1942). À la suite de *La Revue du Monde Noir* et de *Légitime Défense*, qui ont voulu revaloriser le patrimoine oral, il donne ses lettres de noblesse aux contes auxquels il ouvre les pages de la revue *Tropiques*. S'il les glose selon des orientations socio-historiques et psychologiques, il en perçoit également tout le potentiel esthétique.

Dans le poème « De forlonge » (*Corps perdu*, 1950), il inscrit le poète créole dans la filiation du conteur. Reproduisant les conditions d'énonciation de la contée traditionnelle, le Je lyrique se fait auditeur attentif du *paroleur*, dont il finira par prendre en charge le récit :

il y a en face de moi un paysan extraordinaire
ce que chante ce paysan c'est une histoire
de coupeur de cannes

han le coupeur de cannes
saisit la dame à grands cheveux
en trois morceaux la coupe
ah le coupeur de cannes
la vierge point n'enterre
la jette en morceaux
les jette derrière
ah le coupeur de cannes

chante le paysan et vers un soir de coutelas s'avance
sans colère
les cheveux décoiffés de la dame aux grands cheveux
font des ruisseaux de lumière
ainsi chante le paysan (« De forlonge », *Corps perdu* : 226-227)

En mettant en scène une veillée traditionnelle où un poète est à l'écoute du conteur, Césaire s'adonne à une parodie du poème de Daniel Thaly, « Conteurs martiniquais », dont le Je lyrique rejoint également la ronde d'« un vieux noir (...), grave,

hachant ses phrases ». Ce dernier délaisse le patrimoine créole pour lui préférer le répertoire de France, disant :

(...)
De « compère Lapin » l'histoire aux mille phrases
Et pourquoi « La plus Belle » était sous un tonneau.

Après Alibaba, c'est la Belle et la Bête.
Une femme des bois hochant sa lourde tête,
Dans son charmant récit évoquera Perrault.

Aux « Isles », on connaît Barbe-Bleue et Peau d'Âne,
Et j'aime, sur les flancs du vieux morne Pitaut,
Cendrillon raconté par un coupeur de cannes (Thaly, 1928 : 93)

Le conteur de « De Forlonge » s'écarte pour sa part de la tradition européenne. C'est cette mise à distance littéraire que traduit probablement le titre, expression archaïque signifiant « s'éloigner, laisser en arrière » et désignant singulièrement « le gibier traqué qui prend une grande avance sur les chiens » (Hénane, 2004 : 61). Pour filer la métaphore, on pourrait dire, suivant la thèse de Lilian Pestre de Almeida, que le poème de Césaire tient à distance ce conte populaire français dans lequel une jeune vierge assassinée et enterrée revient réclamer vengeance (Pestre de Almeida, 2010 : 209-222). Le lecteur peine à reconnaître ce conte d'autant plus qu'il est fortement modifié par Césaire. Le corps à corps meurtrier devient celui de l'homme des champs et « du végétal maudit des Caraïbes, la canne » (*Ibid.* : 211), cette *dame à grands cheveux* qu'on morcèle pour en répandre le sang poisseux. Les conséquences de ce « soir de coutelas » restent dans un implicite menaçant : la mise à mort initiale entraînera le châtiment de l'assassin, voué au joug éternel, comme si le geste du coupeur, dans ce conte devenu tragiquement étiologique, portait en lui sa propre damnation. Le conte occidental est réécrit pour s'ancrer résolument dans l'Histoire antillaise et raconter de façon « éloquente et pathétique, la grande misère de nos pères esclaves » (Césaire et Ménil, *op.cit.* : 7-11).

Pour en rendre compte, le poète adopte les éléments de l'art oratoire du *majolé*. Itération syntaxique et lexicale, parataxe, onomatopées et interjections : c'est une poésie de la Voix qui écrit ses premières lignes. Le Verbe du poète cherche à reproduire la voix du conteur, brisée par l'ahanement de l'effort et de la souffrance. Les enjambements, les parallélismes, le refrain — qui pourrait tout aussi bien être la ponctuation verbale des *répondeurs* qui interagissent avec le conteur — rendent compte du souffle et du rythme qu'il impose à sa diction. La métaphore qui assimile la canne à une femme en cheveux relève quant à elle d'une rhétorique propre aux *tim-tim*, ces

devinettes traditionnelles qui saisissent le réel de façon imagée. Le trope relève d'un détour qui est le propre de l'esthétique de l'oralité selon Glissant qui signale que, dans la société plantationnaire où la parole est contrainte, le conte développe une parole de camouflage, « parole différée, ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent. » (Glissant, 1990 : 87).

L'art poétique de Césaire ne consiste pas uniquement à s'écarter de la tradition européenne par la ré-énonciation de son patrimoine mais également à se réapproprier le répertoire oral antillais. Sa poésie entre en relation intertextuelle de façon privilégiée avec des contes martiniquais collectés, transcrits et publiés par Lafcadio Hearn dans le recueil *Trois fois bel conte* (Hearn, 1932). Ce faisant, Césaire a recours à un intertexte hybride, la transcription, qui est une modalité de l'entre-deux, à la lisière de l'oral et de l'écrit. Elle occupe un statut intermédiaire dans le champ de l'intertextualité qui n'englobe pas une seule catégorie d'énoncés, l'intertexte pouvant être oral ou écrit, littéraire ou non littéraire. L'intertexte oralitaire sur lequel se fonde Césaire n'émane pas de l'oralité première mais seconde (Ong, 1983), voire tierce, privilégiant non l'immédiateté des discours produits en situation de performance mais le caractère différé des textes écrits.

L'hypotexte originel de Césaire est pourtant bien la parole vive que Hearn a patiemment collectée pendant deux ans. Déjà intéressé par les proverbes des Créoles louisianais qu'il a recensés dans *Gombo Zhèbes* (Hearn, 1885), Hearn se tourne lors de son séjour aux Antilles (1887-1889) vers un autre genre oral, les contes. Persuadé que jamais « aucun créole ne cultivera » (Hearn, cité par Denis, [1932] 1978 : 16) ce champ pourtant exceptionnel, il va cueillir à la bouche des gens du peuple² des pièces de l'oralité créole. Il sollicite Abou, la fille de sa logeuse, qui « raconte des histoires créoles et des *tims-tims* » (Hearn, cité *id.*), Cyrillia, sa bonne, qui « contait à son corps les légendes dont frémissait sa pauvre vieille âme » (Hearn, cité *ibid.* : 17) ; il interroge également les gens croisés au hasard des ruelles escarpées de Saint-Pierre : Mme Robert la marchande de *bout* (cigares), prolixie en « légendes du temps jadis et (...) étranges histoires » (Hearn, cité *id.*), les enfants qui « [p]resque tous les soirs, un peu avant l'heure du coucher (...) se racontaient des histoires » (Hearn, 1926 : 130).

Face à cette masse orale, Hearn est confronté à l'épineuse question de la saisie de la parole vive à laquelle les folkloristes du XIX^e siècle ont fréquemment été soumis.

² Il faut préciser que quelques histoires furent notées à son intention par des Créoles.

Engoncé dans le profond *malentendu* (Belmont, 2007 : 103-125) partagé par les premiers collecteurs, il cherche dans l'oralité les critères de l'écrit (unicité, fixité et réitérabilité du Verbe). Aussi est-il gêné par le foisonnement et la « mouvance incessante » (*Id.*) d'une parole qui jaillit librement et que la dictée contraint. Il s'en plaint avec une amertume pleine de condescendance :

J'ai réussi à m'en faire dicter plusieurs, afin de pouvoir ensuite les écrire (...) Afin de garder toute leur simplicité primitive et la naïveté humoristique des détails, il faudrait les noter sténographiquement à mesure qu'on vous les raconte ; elles perdent beaucoup par le procédé plus long de la dictée. L'esprit simpliste du conteur est embarrassé par les interruptions et contraintes inévitables qui résultent de la dictée ; le conteur perd sa verve, se lasse et raccourcit volontairement la narration afin de terminer cette tâche aussi vite que possible. Il lui semble pénible de répéter une phrase plus d'une fois, du moins de la même façon, tandis que des questions fréquentes irritent parfois le plus docile à un point inouï.
(Hearn, 1926 : 130)

Afin de pourvoir aux supposées « défaillances du conteur » (Denis, *op.cit.* : 19), il intervient sur les histoires qu'il a collectées avec beaucoup de minutie mais qu'il a, de l'avis de son traducteur Serge Denis, « remaniées, composées, écrites » (*Ibid.* : 24). L'étude de son manuscrit montre que toute digression voire confusion a été éliminée pour canaliser le récit dans une linéarité de bon aloi. Des points d'interrogation notés au crayon signalent « les passages qui lui paraissent superflus et qu'il hésite à conserver » (*Id.*). C'est là le témoignage évident de sa volonté de ré-agencer la matière orale, quitte à la tronquer. Tandis que sont gommées les hésitations et scories verbales qui émaillent toute performance, sont ajoutés des éléments qui rendent le récit plus lisible. Loin d'être « un simple copiste » (*Id.*) de l'oralité, Hearn se révèle être un auteur qui substitue sa plume d'écrivain à la voix du conteur dont le caractère foisonnant et débordant est désormais maîtrisé.

C'est à cette transcription qui assourdit la Voix du conteur que Césaire se réfère. La médiatisation graphique s'est cependant avérée essentielle puisqu'elle a su le sensibiliser à la poéticité de l'oralité créole. Reconnaisant cette initiation fondamentale, Césaire rend un hommage appuyé³ au journaliste helleno-irlandais dans deux poèmes de

3 La reconnaissance prit également la forme d'un hommage du maire qui fit donner à la place du Marché de l'asile situé boulevard du Général de Gaulle, le nom de Lafcadio Hearn. Nombre de chercheurs considèrent, à l'instar de Césaire, que Lafcadio Hearn a largement contribué à la revalorisation du patrimoine oral créole. C'est ainsi que le folkloriste fut gratifié, tout comme Ina Césaire et Gilbert Gratiant, du titre de « Mèt a manniòk de l'oralité martiniquaise » lors du *Symposium International et pluridisciplinaire sur le rôle du conte et de l'oralité dans l'imaginaire, l'esthétique littéraire et artistique*.

Ferrements (1960) : « Statue à Lafcadio Hearn » et « Beau sang giclé ». Disposés en diptyque, ils s'apparentent à un double tombeau élevé à Hearn dont les collectes de contes populaires ont su restituer à sa *mémoire* le *noir verbe*. Le recueil du folkloriste étranger, bien qu'altérant la voix du conteur, lui fournit les hypotextes oralitaires qui vont nourrir sa poétique.

La production de Césaire tisse des liens intertextuels privilégiés avec quatre contes collectés par Lafcadio Hearn : « Conte Colibri », « Soucouyan », « Yé » et « Nanie Rozette ». Ce dernier récit, qui clôture *Trois fois bel conte*, est explicitement évoqué dans le poème « Statue de Lafcadio Hearn » :

Nanie-Rosette mangeait sur un rocher
le diable volait autour
oint de graisse de serpent
d'huile de trépassés (« Statue à Lafcadio Hearn », *Ferrements* : 334)

Les quatre vers reprennent de façon elliptique le conte d'avertissement connu aux Antilles sous le titre générique de « La Roche du Diable ». Il raconte comment fut châtiée la gourmandise d'une fillette. Cette dernière, pour ne pas avoir à partager son repas, s'éloigne de sa maison et s'installe, afin de le déguster, sur un rocher fiché au milieu d'une rivière. Mais hélas elle reste prisonnière de la pierre, y étant comme « collée à la colle forte » (Hearn, [1932] 1978 : 97). La roche s'avère être un lieu maléfique où le Diable rassemble sa troupe infernale :

C'est là que se faisait le Sabbat : la ronde de Satan ; là que s'assemblaient Zombis, Soucouyan, Loup-Garou, Agoulou.
Les Engagés de Satan n'étaient guère contents, n'est-ce pas ?
Le Rocher, c'était la table où le Diable les enduisait de graisse de serpent, d'huile de trépassés, de phosphore, et des mille ingrédients qui, la nuit, donnent à Zombi sa clarté.
(Hearn, [1932] 1978 : 98).

Césaire reprend dans les vers de « Statue de Lafcadio Hearn » les deux onguents sataniques, dont la singularité retient son attention. Il fait de la « graisse de serpent⁴ » et de l'« huile de trépassés⁵ » les métonymies des débordements et dérives du Sabbat qui menacent Nanie. La maison que sa mère s'empresse de faire construire autour de la fillette pour la protéger n'y changera rien : le Diable réussit à la tromper en imitant la voix maternelle et « la dévora comme une chevrette » (Hearn, [1932] 1978 : 102).

4 On se servait auparavant de la graisse de serpent pour éloigner les animaux dangereux. Cette pratique est toujours utilisée aux Antilles.

5 Sa bonne Cyrillia explique à Lafcadio Hearn que les « *moun-mô* ne sont pas des Zombis. Les Zombis vont partout ; les *moun-mô* demeurent dans le cimetière, excepté la nuit des morts : cette nuit-là, ils rendent visite à leurs parents, ils vont partout. » (Hearn, 1929 : 56).

Dans son « Introduction au folklore martiniquais », Césaire rattache l'histoire de Nanie au « cycle de la faim » qui regroupe les contes créoles traitant d'une même réalité socio-historique : la famine et la malnutrition auxquelles les esclaves étaient continuellement confrontés. Leurs contes expriment dès lors l'angoisse de la disette par l'image inversée de la gourmandise, l'« obsession des ventres vides », étant toujours à l'origine du « fantasme de bombance » (Césaire et Ménil, *op. cit.* : 7). Les rêves de ripailles Nanie sont en somme l'expression détournée de la frustration impuissante d'une enfant affamée, aux prises avec la violence d'un système oppressif, fondé sur un principe de privation généralisé. L'esclavagisme ôte les moyens de subsistance matériels nécessaires à la préservation physique tout comme il dépossède de celui essentiel à la préservation psychique : la liberté.

La gourmandise n'est plus dès lors à envisager uniquement selon le prisme catholique qui en fait un péché capital coupant l'individu des hommes et de Dieu par sa transgression des lois sociales et divines. Dans le cadre plantationnaire, elle traduit une propension de l'esclave à se dresser contre les règles coercitives imposées par le maître. Concupiscible d'un nouveau genre, elle témoigne d'un désir de possession autrement plus subversif : la liberté. La voracité de Nanie apparaît non seulement comme une volonté de se soustraire à la pénurie alimentaire, mais aussi à l'enfermement plantationnaire. Pour déguster son repas, elle n'hésite d'ailleurs pas à franchir l'enceinte de sa maison et à s'enfoncer très profondément dans les bois :

Manzelle remplit son assiette de toutes sortes de bonnes choses : migan, avocats et farine-manioc, court-bouillon-crabe cirique, poingole, morue et chatron (sic) en pimentade ; et s'en alla hors de la maison chercher la solitude (...) Enfin, enfin, elle trouva loin, loin, loin, au creux d'un ruisseau, un rocher grand comme une maison.
Elle eut assez de courage pour monter tout dessus, en haut.
Assise là, bien comme il faut, elle mangea son content ; personne n'allait venir, si haut, lui demander ses miettes. (Hearn, [1932] 1978 : 96)

L'escapade dans les bois de Nanie s'apparente à une échappée marronne. La fillette s'élanche dans les bois pour fuir la servitude, faisant de son péché de gourmandise l'euphémisation d'une convoitise plus transgressive encore. Mais celle qui courait les bois est immobilisée par la roche qui la retient prisonnière, et la remet symboliquement à la chaîne en la collant à ses parois. En cela, Nanie subit le sort des oiseaux destinés à être mis en cage, que l'on attrapait au moyen d'une glue, faite de la sève visqueuse de l'arbre à pain. La maison que sa mère fait construire autour d'elle ne fait que renforcer sa claustration, en l'empêchant définitivement de déambuler. Son désir d'émancipation

reçoit un châtement plus extrême encore : la mort qui vient sanctionner, comme le stipule le Code Noir, le marronnage répété. Nanie est punie par là où elle a péché : celle qui rêvait de dévorer le monde est dévorée. L'exécuteur des basses œuvres est d'ailleurs le Diable, figure traditionnelle du colon dans les contes créoles.

Par son dénouement funeste, le conte populaire diffuse une vision pessimiste, affirmant la destinée fatale du peuple noir, condamné à jamais à la soumission. Conte d'avertissement mettant en garde contre toutes velléités émancipatrices, il distille une morale conservatrice qui dit la vanité des luttes inévitablement sanctionnées par la défaite. Il exhorte chacun à accepter l'organisation sociale et raciale que l'Histoire a imposé dans les colonies d'Amérique.

Ne pouvant souscrire au discours de résignation du conte populaire, Césaire le métamorphose. Afin de le soustraire au fatalisme, il s'adonne à sa réécriture poétique par la troncation de sa situation finale : dans « Statue de Lafcadio Hearn », la fillette n'est pas vaincue par son géolier. Celle qui était collée à son rocher se redresse, emportée par le mouvement ascensionnel décrit dans le vers précédent : « Yé grimpa au palmier ». Nanie est ainsi associée à l'élan d'un second personnage du recueil *Trois fois bel* : Yé, le « Bitaco typique » (Hearn, 2004 : 408) des contes populaires. Césaire voit dans ce « nègre montagnard [ou] Noir campagnard dont les Noirs citadins aiment à se moquer » (*Id.*) le double masculin de Nanie. Comme elle, il est victime de sa gourmandise. Pour le punir de sa voracité, le Diable élit domicile chez lui et dévore chaque jour la nourriture de sa famille ; non content de l'affamer, il l'oblige à manger ses excréments. L'incompétence de Yé l'empêche de se débarrasser de l'intrus si bien que sa famille ne doit son salut qu'à l'ingéniosité de son cadet.

Césaire ne se réfère pas à cette figure dérisoire et pathétique de Yé, symbole de l'homme noir « écrasé par une société inique » (Césaire et Ménil, *op.cit.* : 8) dont *Trois fois bel conte* fait le portrait déplorable. Le poème entre en relation intertextuelle avec un commentaire de Hearn qui réévalue le personnage traditionnel :

Pauvre Yé, tu vis encore pour moi d'une façon intense ailleurs que dans ces histoires de boire et de manger qui révèlent si cruellement la longue faim de ta race d'esclaves. Car je t'ai vu couper la canne à sucre sur les flancs de montagnes bien au-dessus des nuages. Je t'ai vu grimper de plantation en plantation, le coutelas à la main ; je t'ai vu grimper à travers les bois grouillants de serpents jusqu'à quelque cratère éteint pour cueillir un chou palmiste, toujours affamé, toujours sans ressources. (Hearn, 1926 : 138)

Le vers elliptique du poème condense l'énoncé métatextuel qui transforme Yé, le pauvre bougre, en un homme courageux et déterminé. Poursuivant son héroïsation, le poème en fait un insurgé. Son coutelas annonce les « longs rasoirs » des esclaves du 22 mai 1848 qui mirent la ville de Saint-Pierre à feu et à sang et précipitèrent l'abolition⁶ :

un dieu dans la ville dansait à tête de bœuf
des rhums roux couraient de gosier en gosier
aux ajoupas l'anis se mêlait à l'orgeat
aux carrefours s'accroupissaient aux dés et sur les doigts
dépêchaient des rêves
des hommes couleur tabac
dans les ombres aux poches de longs rasoirs dormaient (« Statue à Lafcadio Hearn »,
Ferments : 334-335)

En incluant le personnage de Nanie dans un tel contexte révolutionnaire, Césaire transfigure la figure de la Marronne vaincue en Insurgée farouche. Elle devient une *virago*, empreinte de la vitalité de ceux qui prirent les armes pour défendre leur liberté. L'héroïsation de la Maronne du conte montre toute la distance que Césaire sait prendre avec la parole du conteur, porteuse d'un inconscient collectif aliéné qu'il s'agit de transformer. Son travail de réécriture n'est pas une simple opération d'assimilation patrimoniale ni d'hommage inconditionnel. Prendre langue avec le conteur s'apparente à un véritable détournement de sa voix afin d'appeler au redressement de toute une communauté. La réécriture du conte est une refondation pour Césaire qui s'enorgueillit d'avoir « forgé [s]a mythologie » (Césaire, 1994)

Le conte patrimonial réénoncé et resémantisé par Césaire offre au poète de nouvelles potentialités esthétiques. Tour à tour Marronne insurgée et Marronne châtiée, le personnage de Nanie impose les motifs de sa geste : la femme en mouvement et la femme figée, l'eau, le fer coercitif et trompeur, la prison de pierre, *etc.* Le conte poétisé fonctionne comme un intratexte, dans lequel le poète puise le matériau indispensable à la fabrique de métaphores oralitaires percutantes empruntant leurs éléments constitutifs au patrimoine oral antillais réinventé. Leur hermétisme peut être décrypté dès lors que l'on possède l'arrière fond culturel qui préside à leur composition.

Le conte patrimonial permet ainsi d'expliquer certaines incongruités du poème des *Armes miraculeuses*, « La Forêt vierge », qu'une silhouette énigmatique traverse :

⁶ Hearn raconte l'insurrection de 1848 dans *Youma, roman martiniquais* (Paris, Mercure de France, 1923 ; première édition : Harpers and Brothers, 1890) dont Césaire reprend des fragments dans son poème.

Où allez-vous ma femme marron ma restituée ma cimarronne il vit à pierre fendre et la limaille et la grenaille tremblent leur don de sabotage dans les eaux et les saisons Où allez-vous ma femme marron ma restituée ma cimarronne le cœur rouge des pierres les plus sombres s'arrête de battre quand passent les cavaliers du sperme et du tonnerre (« La forêt vierge », *Les armes miraculeuses* : 110)

La femme marronne surgit brutalement et avance dans le poème, telle une « ombre libérée d'un joug, en rupture de servitude, rétablie dans ses droits » (Hénane, 2008 : 230). Elle déambule dans un paysage saccagé. Le texte désarticulé rend compte de sa confusion apocalyptique, déroutant le lecteur par ses incongruités syntaxiques, ses incohérences lexicales, sa structure labyrinthique. L'insurrection à laquelle la femme marronne a participé cause une dévastation qui a affecté l'espace et jusqu'au langage.

La Marronne semble bien être un avatar de Nanie dont elle partage le destin. Sa mésaventure est rappelée par *diffraction* sémantique. Les mots « pierre(s) » et « eau » permettent de reconstituer le cadre minéral dans lequel va être commis le meurtre. La mention de « la limaille et la grenaille » évoque l'action du forgeron qui affine la langue trompeuse du Diable désormais apte à opérer son « don de sabotage ». Le Diable sera encore lié au métal, par l'allusion à venir aux farouches « euphorbes fétiches », ces gardiens végétaux à la solde de leur *loa* tutélaire, Oggùn, dieu forgeron vaudou manieur de feu et de fer. Aussi redoutable que les quatre chevaliers de l'Apocalypse, le Diable est, dans le présent extrait, identifié aux « cavaliers du sperme et du tonnerre », la dévoration étant une euphémisation du viol. Viol tout à la fois d'une femme, d'un peuple, d'une culture. La Marronne échappe cependant à sa cruauté, apparaissant au terme du poème dans un paysage renaissant :

(...) ne manque pas de chanter la forêt vierge jaillie du silence de la terre de mes yeux à moi-même aléoutiens et c'est ainsi le saute-mouton salé des pensées hermaphrodites des appels de jaguars de source d'antilope de savanes cueillis aux branches de mes yeux pour toi aussi aléoutiens lancés à travers leur première grande aventure : la cyathée merveilleuse sous laquelle s'effeuille une jolie nymphe parmi le lait des mancenilliers et les accolades des sangsues fraternelles. (« La forêt vierge », *Les armes miraculeuses* : 111)

Échappant à la roche diabolique, la Marronne devenue nymphe s'est redressée, gagnée par la verticalité d'un paysage arboré. La double allusion aux îles Aléoutiennes, archipel volcanique au Sud-Ouest de l'Alaska, substitue à la claustration de la pierre collante la libération de la roche éruptive.

Le symbolisme de la roche, emprunté au conte poétisé, gardera chez Césaire sa dualité. Elle est tout à la fois ce qui contraint et ce dont on s'affranchit, fidèle en cela à Nanie qui s'est arrachée de la roche qui la retenait. Si elle est geôle à l'instar de ces pierres qui deviennent « prison d'escargots » (« Conspiration », *Moi...laminaire* : 435)

ou du rocher qui retient Prométhée cloué à ses parois (« Dérisoire », *Comme un malentendu de salut* : 510), elle est aussi espace de liberté. Elle prend alors l'aspect d'une pierre brisée, « pierre qui s'émiette en mottes » (« En vérité », *Ferrements* : 379), voire pierre taillée dont le tranchant dit la pugnacité du rebelle :

(...) je t'énonce
FANON tu rayes le fer
tu rayes le barreau des prisons tu rayes le regard des bourreaux guerrier-silex
vomi par la gueule du serpent de la mangrove (« Par tous les mots-silex », *Moi... laminaire* : 394.395)

Ainsi en va-t-il dans « le Rocher de la femme endormie ou belle comme l'exaspération de la sécession » (« Configurations », *Comme un malentendu de salut* : 519-522). Le titre renvoie au Rocher de la femme couchée, lieu-dit situé sur le Morne Larcher, au sud-ouest de la Martinique, où Césaire aimait à venir s'entretenir, par-delà la mort, avec sa défunte femme, Suzanne. Sans doute son épouse figée dans la mort lui semblait-elle être devenue cette femme de pierre immobile que dessine le relief de l'ancien volcan éteint :

Rescapée rescapée
C'est toi la retombée
D'un festin de volcans
D'un tourbillon de lucioles
D'une fusée de fleurs d'une fureur de rêves (« Le Rocher de la femme endormie ou belle comme l'exaspération de la sécession », *Comme un malentendu de salut* : 514)

La femme couchée, prise dans une torpeur minérale et baignée par les eaux de la mer Caraïbe, est semblable à une Nanie pétrifiée, immobilisée par la roche qui la soumet. Comme elle, la Femme endormie voit ses velléités d'affranchissement entravées par la présence d'un gardien terrifiant :

Plus d'une fois j'ai enhardi la vague
A franchir la limite qui nous sépare toujours
Mais le dragon gouverne le cap de cette eau interdite
Même si c'est souvent en inoffensif caret-plongeur
Qu'il survient respirer à la surface maudite. (« Le Rocher de la femme endormie ou belle comme l'exaspération de la sécession », *Comme un malentendu de salut* : 514-515)

En cela, elle est une figuration tragique de la léthargique Martinique qui doit trouver les voies de sa liberté :

Très pure loin de toute cette jungle
La traîne de tes cheveux ravivée
Jusqu'au fond de la barque solaire
Exaspération de la sécession. (« Le Rocher de la femme endormie ou belle comme l'exaspération de la sécession », *Comme un malentendu de salut* : 514)

Le désir d'émancipation est traduit par le mouvement d'arrachement que le préfixe du verbe *exaspérer* exprime, associant la liberté à la nécessité de s'extirper d'un lieu où l'on est retenu par force.

Le figement présent n'est pas résignation : il dit tout à la fois l'éruption passée qui le fit naître et le jaillissement futur qu'il couve. Toute pierre, en dépit de son immobilité, porte en elle l'esprit de sédition pour Césaire qui rappelle que « toute la Martinique est née de volcan, du volcanisme sous-marin (...) c'est une terre qui est née des convulsions ; une terre crachée des entrailles les plus profondes de la terre » (Césaire, 2003 : 27). Et d'ajouter que ce « côté flégréen a beaucoup influencé [s]on imaginaire » (*Id*).

Le conte, parce qu'il évoque avec la « surrection d'un rocher » (« Configurations », *Comme un malentendu de salut*, 1994 : 522) le redressement d'un peuple, a la charge de dire l'insurrection à venir, libératrice. Il devient, par sa ré-énonciation, poésie, qui elle-même est surgissement d'une parole démiurgique : « Alors *quid* de la poésie ? Il faut toujours y revenir : surgie du vide intérieur, comme un volcan qui émerge du chaos primitif, c'est notre lieu de force, la situation éminente d'où l'on somme ; magie ; magie ; magie » (Césaire, cité par Kesteloot et Kotchy, 1973 : 6)

La parole du *majolé*, qu'on nomme également en créole le *mantò* (quimboiseur, sorcier), est propice à une telle magie, c'est sans doute la raison pour laquelle Césaire prêta une oreille attentive à sa voix. Une voix dont le timbre lui revient paradoxalement à travers les pages d'un recueil, dans les années 40, à son retour au pays natal. La lecture de Lafcadio Hearn lui fit redécouvrir le conte oral depuis longtemps tapi dans sa mémoire, attendant la transmutation livresque pour se muer en matériau littéraire. La médiatisation du conte par l'écrit étranger participa à l'élaboration de sa poétique, le poussant à enrichir son écriture de métaphores orales éruptives. Ainsi son individualité entra-t-elle davantage en résonance avec sa communauté, « le vieux fond ancestral » (Césaire, 1945 : 167) faisant émerger le Moi. La voix singulière du Poète put alors prendre en charge plus résolument encore la voix collective de son peuple. Ce faisant, il ne fait pas allégeance à son *paroleur* mais prend langue avec lui afin de faire, ensemble, évoluer les consciences.

Peut-être doit-il à ce rapprochement avec le *Majolé* la disparition du bégaiement dont il était affecté et qui lui avait valu, de la part de ses élèves du lycée Schoelcher, le surnom moqueur de « lézard vert ». Le zéziement cessa brusquement d'entraver son élocution à son retour d'Haïti en 1944, alors qu'il s'était immergé durant sept mois dans la culture haïtienne. Entendit-il là-bas la voix vive du *majolé* ? Il fréquenta du moins le

cercle de Jean-Price Mars qui exhortait les écrivains indigénistes à revenir à l'oralité primordiale. Quoi qu'il en soit, le jeune Césaire rentra en Martinique métamorphosé. Doté, selon le jeune Joseph Zobel, d'« [u]ne voix, un ton jamais entendus » (Alliot, 2008 : 92). Il devient dès lors l'orateur que l'on sait, capable d'enflammer les foules et de faire trembler l'Assemblée Nationale. Il devient surtout l'auteur d'une œuvre tonitruante qui l'imposera dans la littérature mondiale.

Bibliographie :

- ALLIOT, David (2008). *Aimé Césaire, Le Nègre universel*. Paris : Infolio.
- BELMONT, Nicole (2007). « Elle ne peut lire une seule lettre. Approche d'un malentendu », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 62 | 2007, mis en ligne le 17 mars 2013, consulté le 02 septembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1221> ; DOI : 10.4000/clo.1221
- CESAIRE, Aimé et MENIL, René (1942). « Introduction au folklore antillais », *Tropiques*, n°4, janvier 1942.
- CESAIRE, Aimé (1945/1978). « Poésie et connaissance », Extraits d'une communication présentée au Congrès de Philosophie de Port-au-Prince (Haïti), parue dans la revue *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, rééditée par Jean-Michel Place, 1978, pp. 157-170.
- CESAIRE, Aimé (1962). « Réflexions sur la poésie. Lettre à Lylian Kesteloot », Lilyan Kesteloot, *Aimé Césaire*. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui ».
- CESAIRE, Aimé (1987). « Conférence des peuples noirs de la diaspora », prononcée à Miami, le 26 février 1987.
- Césaire, Aimé (1994). « Entretien avec Gilles Anquetil », *Le Nouvel Observateur*.
- CESAIRE, Aimé (1994/2006). *La poésie*. édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris : Édition du Seuil. Toutes les références des poèmes cités dans l'article renvoient à cette édition.

- « La forêt vierge », *Les armes miraculeuses* [Paris, 1946], pp. 109-111.
- « De forlonge », *Corps perdu* [Paris : Éditions Fragrance, 1950], pp. 226-227.
- « En vérité », *Ferrements* [Paris : Seuil, 1960], p. 379.
- « Statue à Lafcadio Hearn », *Ferrements* [Paris : Seuil, 1960], pp. 334-335.
- « Beau sang giclé », *Ferrements* [Paris : Seuil, 1960], pp. 336.
- « Par tous les mots-silex », *Moi... laminaire* [Paris : Seuil, 1982], 394-395.

- « Conspiration », *Moi... laminaire* [Paris : Seuil, 1982], pp. 435-436.
- « Dérisoire », *Comme un malentendu de salut* [Paris : Seuil, 1994], p. 510.
- « Le Rocher de la femme endormie ou belle comme l'exaspération de la sécession », *Comme un malentendu de salut* [Paris : Seuil, 1994], p. 514-515.
- « Configurations », *Comme un malentendu de salut* [Paris : Seuil, 1994], 519-522.

CESAIRE, Aimé (2003). « Genèse d'une pensée », entretien avec Jacqueline Leiner (1996), in Jacqueline Leiner (dir.), *Le terreau primordial* (tome 2). Gunter Narr Verlag Tübingen.

CONFIANT, Raphaël (1993). *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*. Paris : Stock.

GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.

HEARN, Lafcadio (1885). *Gombo Zhèbes. Little Dictionary of Creole Proverbs*, selected from six creole dialects, translated into French and English, with notes, index and remarks upon the creole idioms of Louisiana, by Lafcadio Hearn, New-York: édit. Will H. Coleman.

HEARN, Lafcadio (1926). *Contes des Tropiques*. Traduit de l'anglais par Marc Logé, Paris : Mercure de France, p. 130.

HEARN, Lafcadio (1929). *Esquisses martiniquaises*. Traduit de l'anglais par Marc Logé, Paris : Éditions Mercure de France, coll. « Auteurs étrangers ».

HEARN, Lafcadio (1890/1923). *Youma, roman martiniquais*. Paris : Mercure de France ; première édition : Harpers and Brothers.

HEARN, Lafcadio (1932/1978). *Trois fois bel conte*. Traduit de l'anglais par Serge Denis, Avec le texte original en créole antillais, Paris : Éditions Mercure de France, Collection d'auteurs étrangers ; Calivran Anstalt, B.P. 183, Vaduz, Liechtenstein.

HEARN, Lafcadio (2004). *Aux vents caraïbes*. Hoëbeke, coll. "Étonnants Voyageurs".

HENANE, René (2004). *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Jean-Michel Place.

HENANE, René (2008). *Les armes miraculeuses » d'Aimé Césaire. Une lecture critique*. Paris : L'Harmattan.

KESTELOOT, Lilyan (1962). *Aimé Césaire*. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui ».

Kesteloot, Lilyan et Kotchy, Bernard (1973). *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Présence africaine, coll. « Approche ».

LEMAIRE, P. L. et PAUQUET, H. L. E. (1864). *Histoire naturelle des oiseaux exotiques*. Paris : F. Savy.

ONG, Walter J. (1982). *Orality and Literacy, the Technologizing of the World*. London & New York, :Methuen.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian (2010). « 'De forlonge' ou à partir de l'oralité traditionnelle », Samia Kassab-Charfi (dir.), *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*. Bruxelles : Academia Bruylant.

THALY, Daniel (1928). « Conteurs martiniquais », *Chants de l'Atlantique, suivi de Sous le ciel des Antilles*. Paris : Garnier.

YOYO, Emile (1971). *Saint John-Perse et le conteur*. Paris : Editions Bordas, coll. "Etudes".

CRÉOLITÉ ET VOIX DE RÉSISTANCE CHEZ ÉDOUARD GLISSANT

Pour une identité-relation dans le cadre du Tout-Monde

ADELAÏDE GREGORIO FINS

Lettres Sorbonne Université/Univ. de Coimbra
gfins.adelaide@gmail.com

Résumé : Nous questionnerons la langue créole ainsi que les passeurs de créolité – Frantz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Léopold Senghor, Achille Mbembe et Patrick Chamoiseau – pour savoir dans quelle mesure la littérature peut aider les subjectivités humaines à libérer leur pouvoir créateur. Cette analyse nous permettra d'interroger le rôle de la voix/voie de l'écrivain et sa force de résistance. Nous essaierons ainsi d'analyser les différents points de rencontre de la langue avec l'éthique et le politique pour dire et exprimer la violence produite par l'esclavage et la colonisation.

Édouard Glissant évoque dans *Le discours antillais* (1997) la nécessité de revenir à la langue créole, ou plus exactement, à une voix française créolisée. De là l'élaboration d'une *Poétique de la Relation*, qui est également une éthique de la proximité, articulée autour du concept de « Tout-Monde » où s'expriment les tensions du multilinguisme et le passage infini entre l'identité et la différence.

Mots-clés : colonisation, négritude, créolité, identité-rhizome, résistance-éthique.

Abstract : We will question the Creole language as well as the Creole smugglers - Frantz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Léopold Senghor, Achille Mbembe, Patrick Chamoiseau, Édouard Saïd - to know to what extent literature can help human subjectivities to release their creative power. This analysis will allow us to question the role of the voice / path of the writer and his strength of resistance. We will try to analyze the different meeting points of language with ethics and politics to express the violence produced by slavery and colonization.

Édouard Glissant evokes in *Le discours antillais* (1997) the need to return to the creole language, or more exactly, to a creolized French voice. Hence the elaboration of a *Poetic of the Relationship*, which is also an ethics of proximity, articulated around the concept of the "All-World" expressing the tensions of multilingualism and the infinite passage between identity and difference.

Keywords : colonization, negritude, creolity, identity-rhizome, resistance-ethics.

*Savoir ce qui dans vos yeux berce
Une baie de ciel un oiseau
La mer, une caresse dévolue
Le soleil ici revenu...*

*Savoir ce qui sur vos cheveux
Hagard étrenne ses attelages
Et le sel vient-il de la mer
Ou de cette voix qui circule...*

*Beauté des routes multicolores
Dans la savane qui rumine
L'autan plein de mots à éclore
Je vous mène à votre seuil...*

Édouard Glissant, *Poèmes
Complets*

Au XX^e siècle, la re-traversée du bateau négrier d'où s'échappent les cris de douleur et le bruit des chaînes étonne le monde contemporain et fait sortir du silence la part dévastatrice de la domination humaine. De nouveaux récits révèlent alors l'occultation de l'idéologie coloniale, son lot violent de tragédies (Code Noir, Traite), dévoilant ainsi ce que l'homme fait à l'humanité. Constatant par ailleurs une autre catastrophe historique plus récente, le philosophe allemand Theodor W. Adorno (Adorno, 1958) ira jusqu'à se demander si, après Auschwitz, la littérature peut encore se justifier par sa fonction traditionnelle d'enchantement du monde.

Il apparaît en effet que la question de l'oppression économique se voit désormais remplacée par les questions relatives à la domination idéologique et coloniale, dessinant un véritable changement de paradigme. Il résulte de cette transformation une série d'événements politiques, culturels et sociaux à l'origine des nombreuses transformations de la société ainsi que du pouvoir de l'imaginaire social à l'œuvre dans la littérature.

De fait, avec ces transformations sociales, il s'est ouvert au sein des savoirs scientifiques un nouveau champ de recherche et de questionnement – les « études postcoloniales » – comme tentative de penser cet état du monde que furent la colonisation et la décolonisation : « À la fin du XIX^e siècle et au tout début du XX^e, lorsqu'on disait la civilisation des peuples d'Afrique, on comprenait l'action de civiliser ces peuples et non l'ensemble de leurs manières de vivre et de penser » (*Dictionnaire des civilisations africaines*, 1968).

La violence coloniale constitue le cœur de la problématique contemporaine de la domination, notamment chez Frantz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Léopold Senghor, Achille Mbembe, Patrick Chamoiseau ou Ashis Nandy, pour ne citer que les

plus emblématiques. Partant de la réflexion critique et créatrice de ces auteurs, nous analyserons la colonisation aux Antilles, son passé refoulé, pour essayer de cerner les effets de la domination coloniale sur la mémoire individuelle et collective, et tenter de comprendre le rôle de la subjectivité dans l'imaginaire social.

De fait, ce changement de paradigme nous permettra d'interroger le rôle joué par l'imagination de l'écrivain en rapport avec l'exigence d'une revalorisation de la culture noire, notamment à partir de l'interrogation de Patrick Chamoiseau : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'au rêve, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? » (Chamoiseau, 1997).

Nous poursuivrons cette analyse en posant la question de la culture et de la langue dans le rapport du sujet à son passé, avec pour perspective l'esquisse d'une ère nouvelle entre l'Afrique, les Antilles et le monde. Il s'agit de revenir à ce contexte de multiethnicité ou d'espace culturel chaotique dans lequel s'entrechoquaient des valeurs venues d'Afrique, d'Europe, d'Asie, de l'Inde et d'Amérique. Dans ce « chaos-monde » (Glissant, 1997), nous suivrons ce tracé opaque de la parole créole d'où surgit une création artistique antillaise qui mobilise autant l'oralité que l'écriture pour nous faire sentir la poésie du paysage et du temps naturel antillais (qui n'est pas le temps linéaire de l'Occident).

Ainsi nous convoquerons les notions de négritude et de créolité chez les auteurs cités plus haut et tenterons d'analyser ici les différents points de rencontre de la langue écrite et parlée avec l'éthique et le politique, en partant de l'effort déployé par la nouvelle littérature créole qui invente une langue pour dire et exprimer la violence produite par l'esclavage et la colonisation.

En effet, confrontés à l'idéologie de l'impérialisme colonial, porté par l'idéal de progrès des Lumières et la rationalisation à visée universelle, son autorité totalisante, nous questionnerons la langue créole, ainsi que les passeurs de créolité, pour savoir dans quelles conditions la littérature peut encore faire advenir la part subjective des êtres humains libérant leur pouvoir créateur. Pouvons-nous ainsi trouver dans le modèle d'écriture littéraire antillais une portée éthique et politique à visée universelle ?

Dans son texte fondateur, *Le discours antillais* (Glissant, 1997), Édouard Glissant analyse la réalité économique, politique et culturelle des dominés antillais à travers un « discours de méthode » théorique et critique, associant sa pensée militante au réel antillais. Il inscrit sa réflexion dans un héritage « Le marronnage et le refus... l'Ailleurs et le rêve » (Glissant, 1997 : 32) et pose la question de l'identité. Entre présent chaotique et projet pour l'avenir, ce texte s'adresse à tous les peuples et évoque « le devoir sévère de méditer la fonction des langues, la trame du langage... La pratique de plusieurs

langues qu'il faut 'maîtriser' » (Glissant, 1997 :455), attestant que le créole est à la fois langue de soumission et langue de libération.

Il semble nécessaire de revenir à la langue créole, ou plus exactement à une voix française créolisée, dans la mesure où il est impossible de faire table rase du passé colonial. Mais Glissant se trouve ici tiraillé entre la voix européenne, celle du concept ou de l'universel, celle notamment de sa formation intellectuelle à Paris, et la voix créole d'origine, celle de sa singularité qu'il a longtemps refoulée. Le poète, philosophe et romancier creuse ainsi les thèmes littéraires pour faire émerger le refoulé et élaborer une poétique et une philosophie de la relation, voire une éthique de la proximité. S'il pense toujours en poète l'homme dans son milieu, ou si l'on préfère l'être-en-interaction, c'est pour nous conduire vers son concept de « Tout-Monde » (Glissant, 1997) où s'expriment les tensions du multilinguisme.

Glissant s'inscrit dans le « mouvement de la négritude » (Césaire, 1939), un détour par l'Afrique que Frantz Fanon avait accompli à travers la langue et le discours politique (Fanon, 1952, 1985), une œuvre qui s'enracine à la fois dans la créolité et dans le combat pour la libération du peuple noir. Détour accompli aussi chez Aimé Césaire à travers la poétique de la négritude (Césaire, 1939, 1950, 1987), celle des « fils aînés du monde » (Césaire, 1939) et de la lutte pour la reconnaissance du peuple martiniquais où la mémoire douloureuse et la dignité humaine s'entrecroisent. Or, ce moment nécessaire doit être selon Glissant complété par l'idée « marronne » (Glissant, 1958) qui ouvre une perspective d'autocritique, de résistance et de renouvellement.

Nous savons que le terme de « négritude » est introduit par le poète Aimé Césaire, dans la revue contestataire qu'il a créé avec Léopold Senghor, *L'Étudiant noir*, en 1934. La négritude est ici définie par Césaire comme « la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture » (Senghor, 1977). Alors que chez Senghor ce concept intègre les valeurs culturelles de l'homme noir, son auto-affirmation et sa solidarité, sa révolte et sa souffrance contre l'oppression du colon blanc, d'où une définition plus étendue de ce concept : « La négritude, c'est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs. Je dis que c'est là une réalité : un nœud de réalités » (Senghor, 1964 : 9).

Le terme de « négritude » va constituer alors un pivot d'ancrage idéologique et esthétique contre la politique française d'assimilation et son mépris pour ce qu'elle appelle le primitif africain et ses descendants des îles d'outre-mer : la relation étroite avec la nature, les croyances populaires, les pratiques magico-religieuses, les nourritures, etc. Face à cet état d'anéantissement de l'autre, celui que l'universel unique des Lumières

et du républicanisme français considère comme mineur, l'élite intellectuelle et savante noire fait un retour à ses sources culturelles pour les valoriser comme composantes d'une identité africaine retrouvée. Ce moment de la négritude, porté par Césaire et Senghor, comme prise de conscience de la condition de l'homme noir à partir de ses racines, contre l'hégémonie politique, culturelle, intellectuelle et raciale de l'impérialisme colonialiste européen, est un pilier de résistance intellectuelle noire qui débute à partir de 1931, au sein de la *Revue du Monde noir*, et où se retrouvent des intellectuels de la diaspora d'Afrique, soucieux de l'héritage commun de la population noire ; il trouvera son prolongement, quelques années plus tard dans *La Présence Africaine* (1947), avec la divulgation et les publications des idées, œuvres et manifestes panafricains.

Essentiellement, cette négritude est une voix qui dit l'expérience violente et la révolte des descendants d'esclaves africains en réponse à l'impérialisme colonial. De fait, la voix de cette négritude parle de résistance et décrit sa relation à l'identité, une identité qui revendique le droit à la différence. Césaire fait œuvre de fondation et même de refondation ouvrant les traces marronnes à d'autres écrivains. Ce mouvement de négritude césairien a ouvert la voie à la créolité, en accordant davantage d'attention au caractère chaotique de la vie humaine qu'au concept. Le poète fera ainsi sortir l'individu collectif antillais du vide mémoriel maintenu par la colonisation, mais il ouvrira également le chemin d'un homme nouveau aux Antilles.

Certes, la négritude césairienne a ouvert la voie à la créolité : antillaise, africaine, guyanaise, brésilienne, asiatique, indienne, un « monde diffracté mais recomposé », disent les auteurs de *l'Éloge de la créolité* (1989) – Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Ce manifeste est à la fois un texte militant et politique, qui appelle d'abord à l'union des peuples créoles de l'Archipel caribéen, puis à l'union avec les peuples anglophones et hispanophones. Par ailleurs, ces auteurs plaident pour un régime politique où la pluralité des partis, confessions et syndicats a toute sa place. Manifeste aussi pour une littérature de fondation qui instaure un nouveau temps. Les auteurs parlent d'un monde dont le poids de la réalité passée se trouve encore inscrit dans le quotidien antillais. La grande force de *l'Éloge de la créolité* (1989) est d'avoir montré qu'il n'y a pas d'Histoire avec majuscule, mais une pluralité d'histoires ordinaires, intimes, et où seule la connaissance poétique et littéraire porte les moyens d'une résistance, d'une nouvelle conscience et d'une connaissance de soi, qui passent par une « sentimenthèque » (Chamoiseau, 1997) d'où surgissent des lectures fondatrices.

Effectivement, ces écrivains trouvent et redécouvrent un lieu et un héritage commun d'écriture : la négritude. Cependant, « plus important que la source est le chemin d'eau », dit Glissant dans *Sartorius. Le roman de Batoutos* (Glissant, 1999 : 53).

Ce chemin est celui qui sert de pont entre l'Afrique et les Antilles pour nous montrer les contours de l'imaginaire des langues et du rhizome où poussent toutes les hybridations transatlantiques. Certes, l'imaginaire antillais et la créolisation doivent beaucoup à la négritude de Césaire, mais si d'un côté nous trouvons chez Glissant une filiation entre africanité et négritude, nous y trouvons aussi une filiation entre créolité, antillanité et américanité. Il est important de rappeler que pour Glissant il n'y a pas d'opposition entre créolisation et négritude. Négritude, africanité et hybridation multiculturelle se mêlent dans le même champ littéraire antillais postcolonial.

L'analyse de l'immense œuvre littéraire de Glissant : poésie, essais poétiques, essais politiques, romans, théâtre, passe nécessairement par une pluralité de lectures. L'ensemble fait entendre des voix/voies diverses et met en relation les aspects de la vie créole sous une forme d'écriture de soi soucieuse d'autrui. Cette œuvre littéraire est étroitement liée à sa pensée politique et nous savons que Glissant est un militant politique qui s'associe à des actions en faveur des minorités, des opprimés et des luttes anticoloniales.

À suivre l'œuvre de l'écrivain, notamment son roman *Malemort*, écrit en 1975, Glissant dévoile face au dénigrement des colonisés blancs le réel antillais : un imaginaire oublié, faisant place à un créole recréé qui émerge de la vision intérieure, par et pour l'écriture, à partir de la connaissance et de l'acceptation de soi. Cette vision de soi intérieure est nécessaire pour accéder à l'antillanité, et la créolité en constitue le ciment. Une créolité basée sur le mode de l'oralité traditionnelle des esclaves dans les plantations : dictons, contes, chansons, proverbes, comptines, etc. Une créolité qui résiste au système d'écriture élitare français et qui fait le choix de la parole, le choix de l'enracinement de l'oralité dans la relation concrète des gestes quotidiens. À ce sujet, regardons encore ce qu'Édouard Glissant affirme pour caractériser la personne caribéenne et la créolisation : « Je te parle dans ta langue et c'est dans mon langage que je te comprends » (Glissant, 1969 : 53).

Au terme de ce premier temps d'analyse, nous pouvons dire que l'esthétique créole glissantienne comporte une pensée complexe qui se bâtit sur la polyphonie, ainsi qu'une hybridation qui représente les voix/voies de résistance à partir de la pensée du marronnage. Le deuxième moment de cette analyse, est consacré à l'écriture 'poétique' littéraire, notamment à partir de la *Poétique de la Relation* (Glissant, 1990) et du *Traité du Tout-Monde* (Glissant, 1997), parce que ces œuvres nous invitent à poser ces questions essentielles : comment être soi-même sans se fermer à l'autre ? Et dans le même mouvement : comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre ?

En effet, la *Poétique de la Relation* révèle combien la notion d'ouverture à l'autre en même temps qu'à soi-même est essentielle pour résoudre le rapport binaire de la culture et des langues dominantes/dominées. En outre, nous y trouvons une pensée mouvante des cultures composites, cette association rhizomique (Deleuze, Guattari, 1980) des voix plurilingues, écritures, espaces, lieux, autrement dit une forme « archipélique » (Glissant, 1996 : 43) de créolisation qui nous permet de comprendre l'apport glissantien au débat éthique et politique présent dans cette littérature de l'antillanité, terme que l'auteur propose parce qu'il définit davantage l'acte de survie de l'expression orale des îles de la Caraïbe ainsi que son esprit de résistance au système :

La pensée des créolisations : comme inexprimable du rapport des cultures entre elles, avec tant de prolongements inattendus, qui distingue tellement la créolisation des simples hybrides. Mais nous (soit ethnique, sociétal, culturel, continental ou archipélique) ne concevons d'abord pas ces inattendus, qui introduisent aux incertains de la Relation... La créolisation n'est ni l'évidence de cette hybridation seulement, ni le melting-pot, ni la mécanique des multiculturalismes. C'est processus, et non pas fixité. Il y a une alchimie de la créolisation, qui outreçoit les métissages (Glissant, 2009 : 64).

Si l'auteur refuse de s'enfermer dans une représentation monolithique de la négritude (celle des premiers concepteurs de ce terme), il nous recommande de prendre en compte la complexité de la réalité créole. En effet, d'après lui, cet effort pour symboliser ce qui s'est passé et redonner vie et dignité à la voix créole va au delà de la contestation du peuple des Caraïbes à la colonisation française, il va au delà de la question du droit.

Ainsi, sa définition de la créolité va faire place à l'écriture oralisée de l'antillanité, montrant une identité antillaise qui mêle les tons, les discours et les genres des peuples des Caraïbes, des colons européens, des Asiatiques, des Indiens, des Américains :

J'avais supposé qu'une langue créole, ni un dialecte ni un patois, ni la déformation géniale et agressive d'une langue dominante, est la résultante imprévisible, imprédictible, et fulgurante, dans un temps et dans un lieu, de la rencontre de données linguistiques (lexiques, syntaxes et modes du parler), absolument hétérogènes, avec des résultantes inattendues : que la créolisation des cultures tient de ces divers caractères et non pas de l'essence d'une nature créole. Quand les pays se créolisent, ils ne deviennent pas créoles, à la manière des habitants des îles antillaises par exemple, ils entrent dans l'imprévu consenti de leurs diversités, parfois à grand drame... Quand la créolisation s'accomplit, les langues créoles ne tendent plus à disparaître, elles prolifèrent sur et par elles-mêmes (Glissant, 2009 : 65).

Cette créolisation parle de la rencontre et du choc entre les cultures et les langues, elle a pour objectif de faire advenir une voix qui exprime une identité-rhizome sous la forme de la relation, attestant que l'humanité porte une « identité-relation » :

La créolité n'est pas ce mélange informe (uniforme) où chacun irait se perdre, mais une suite d'étonnantes résolutions, dont la maxime fluide se dirait : « je change, par échanger avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer ». Il nous faut l'accorder souvent, l'offrir toujours (Glissant, 2009 : 66).

Il s'agit chez Glissant d'une pensée et d'une écriture hybride qui créent une véritable relation esthétique, éthique et politique. Nous cherchons à montrer ici comment la littérature glissantienne porte le rêve d'une parole libre et d'une esthétique du divers, qui tourne le dos à l'héritage des Lumières françaises et aux principes universalistes. Dès le départ, Glissant considère que le monde comporte deux formes de pensée : la pensée continentale, qu'il nomme « pensée de système », et la pensée archipélique :

Une autre forme de pensée, plus intuitive, plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses imprévus, se développe, arc-boutée peut-être aux conquêtes des sciences humaines mais dérivée dans une vision du poétique et de l'imaginaire du monde... j'appelle cette pensée pensée archipélique, c'est-à-dire une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture (Glissant, 2008 : 34).

Une pensée qui dessine l'imaginaire du passé et en même temps un imaginaire qui se fait programme d'action : une manière de penser aussi bien l'identité, la politique, les langues, les cultures et les modalités de la pensée.

Chez Glissant les « histoires lézardent l'Histoire, elles rejettent sur les bords irrémédiables ceux qui n'ont pas eu le temps de se voir au travers des lianes amassées » (Glissant, 1981 : 227). Le fil de ces histoires qui lézardent, nous les trouvons par exemple dans *La poétique de la Relation*, où Glissant part de ce qui nous pétrifie : la traite d'Africains vers l'Amérique, « dans une mer qui diffracte » (...) « nos barques sont ouvertes pour tous, nous les naviguons », il s'agit de l'existence d'ici et d'ailleurs, à la fois « enracinée et ouverte » (Glissant, 1990 : 46). Ces histoires ont le pouvoir de l'arrachement à la pensée unique pour nous conduire à la relation, au multiple et à l'autre. Autrement dit, la pensée archipélique est ce qui permet aux humains de sortir de tout espace insulaire pour révéler ce qu'il y a en nous de plus originel : l'altérité.

Par conséquent, l'écrivain revendique et pratique la polyphonie et oppose à la pensée continentale la pensée archipélique, où espace et identité sont étroitement liés :

« Ouvrez au monde le champ de votre identité » (Glissant, 1997 : 68). Il s'agit d'une identité-relation mouvante qui assure le dialogue entre les cultures et la créolisation, « c'est cela que j'appelle identité culturelle. Une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'être sans le figer d'un poids tyrannique » (Glissant, 1981 : 283).

Le noyau de *La poétique de la Relation* comporte trois notions principales : le multilinguisme, la créolisation et l'opacité (métaphorique et philosophique des contes créoles) et qui à travers une écriture particulière et subjective (première personne du singulier), tentent de saisir une pensée archipélique, ce que l'écrivain appelle le divers, afin d'exprimer une résistance éthique à la science universelle et au sectarisme de la racine unique. En effet, l'œuvre présente des voix diverses et des paroles éclatées, notamment à travers des fragments, qui se construisent à partir des traces, où l'oubli va à partir du travail de la mémoire créer une éthique de la relation. De fait, la poétique du divers refusera l'identité en termes de racine ou souche unique pour nous faire rentrer dans l'identité-rhizome, racine qui progresse à entrées multiples, seule à pouvoir admettre et reconnaître l'altérité : « Contribuer par les pouvoirs de l'imagination, à faire lever le réseau, le rhizome des identités ouvertes, qui se disent et qui écoutent » (Glissant, 1997 : 246).

Singulièrement, cette altérité dans les textes d'Édouard Glissant nous est transmise d'une part par l'écriture de soi, où se trouvent mis en partage les murmures, les confidences et les silences ; d'autre part, l'auteur fait souvent place au lecteur, il y a souvent un « tu » dans ses récits, il y a toujours un renvoi à l'autre, donc une altérité.

Aussi cette pensée archipélique n'est pas un concept mais l'expérience humaine qui donne à voir le divers du Tout-Monde, autrement dit une vision autre du monde, de notre univers qui change et perdure en changeant : « J'appelle chaos-monde... le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions entre les cultures des peuples dans la totalité ... il s'agit du mélange culturel (Glissant, 2008 :30).

C'est une pensée qui se veut éthique, car le langage prolonge le cri de l'esclave dans cette écriture, laissant entendre le bruit du monde sensible et sensuel. C'est aussi une écriture qui rejoint le « possible imaginaire » du *Traité du Tout-Monde* (Glissant, 1997). Si la poétique de la relation nous donne à voir et à sentir le mouvement des vagues englobant et fécond sous forme de spirale, c'est pour que nous puissions comprendre qu'il n'y a pas de poétique sans le corps. A son tour, le *Traité du Tout-Monde* nous apprend l'alternance de l'ordre et du chaos : on navigue de bord en bord avec les cris des esclaves venant d'Afrique, on pèrègrine avec les « pacotilleuses » qui vont d'île en île et tissent la Caraïbe, jusqu'au « pacotilleur de toutes ses histoires réassemblées » (Glissant, 1997 : 462-463) qu'est Édouard Glissant. Ces bribes qui s'expriment dans les traces du

voyage et des paysages révèlent l'idée d'un lieu commun entre le proche et le lointain, c'est-à-dire une relation où s'expriment tout à la fois la cohésion et la diversité du monde. Nous constatons alors que Glissant nous propose une esthétique des bribes, du Divers (du tout) et de l'Un (celui qui s'arrache à la communauté des Genres et se libère), ainsi qu'une rhétorique du mouvement. Si sa poésie est une forme d'expression, sa philosophie fragile et vivante des archipels constitue une philosophie de la relation et un mode de connaissance de l'homme et du monde. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que Glissant élabore une poétique de la relation avant de construire une philosophie de la relation.

Nous comprenons alors le lien étroit qui unit sa définition de la pensée archipélique à la notion de créolisation ; cependant, en nous conduisant vers le divers et le Tout-Monde, Glissant va plus loin que Senghor et fait exploser les limites de la créolité. De plus, nous observons que cette oralité singulière présente dans la négritude, la créolité et l'antillanité portée de générations en générations par l'imaginaire social, se trouve chez Glissant entourée d'une volonté productrice de mémoire collective malgré l'atrocité du vécu colonial qu'elle dévoile :

La mémoire collective est notre urgence : manque, besoin. Non pas le détail « historique » de notre passé perdu (non pas cela seulement) mais les fonds ressurgis : l'arrachement à la matrice Afrique, l'homme bifide, la cervelle refaçonée, la main violente inutile. Une évidence absurde – où misère et exploitation se marient à on ne sait quoi de dérisoire – et où perceptible pour nous seuls, se joue un drame sans enjeu apparent, dont il dépend de nous qu'il devienne bientôt féconde Tragédie. (Mais qu'est tout ceci dans le drame du monde ?) (Glissant, 1969, rééd. 1997 : 187)

Nous sommes alors conduits vers une réflexion concernant un imaginaire oublié, faisant place à un imaginaire recréé qui émerge de la vision intérieure, par et pour l'écriture, à partir de la connaissance et de l'acceptation de soi, et qui nous conduit à l'expression de l'imaginaire social que nous analyserons avec l'apport philosophique de Paul Ricoeur ; ceci, afin de comprendre comment la pensée critique et créatrice des auteurs que nous avons parcourus plus haut participe de l'imagination qui structure le social soit à travers l'idéologie, soit à travers l'utopie. En effet, un peuple sans mémoire n'est pas un peuple libre, message que le poète-philosophe évoque dans son roman *La Lézarde* (1958 ; 1997), roman à la fois d'apprentissage et de témoignage qui explore la mémoire, la transmission et la complexité interne et externe de l'identité caraïbe.

De quelle manière le pouvoir de ressemblance subjective peut jouer un rôle en lien avec les idées et les pratiques hétérogènes de l'idéologie et de l'utopie présentes dans l'histoire des Antilles ? L'imagination, créatrice, critique et émancipatrice chez Césaire et

Glissant dans sa relation avec la métaphore et la poétique, permet-elle de repenser un ailleurs qui donne à l'action un sens éthique ? L'interprétation métaphorique et le pouvoir de « voir comme » de la poétique glissantienne donne-t-elle du sens à l'imaginaire social antillais ?

Dans *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, (Ricœur, 1986), Paul Ricœur interroge la place de l'imagination individuelle et collective dans le langage et l'histoire humaine. Cet imaginaire social ou culturel s'accomplit soit à travers l'idéologie, soit dans sa dimension utopique, et le philosophe nous incite ainsi à comprendre sa structure conflictuelle. Ricœur propose ici de réfléchir, d'analyser et de mettre en « ordre des significations et des fonctions distinctes » de ces deux modalités de l'imaginaire social, pour élaborer « la fonction intégrative de l'idéologie (...) et la fonction libératrice de l'utopie » (Ricœur, 1986 : 426-430). Le philosophe commence par montrer que chacune de ces notions comporte un sens négatif et un sens positif, un « rôle constructif » et un « rôle destructeur », une dimension constitutive, essentielle, et une dimension pathologique. S'il refuse l'assimilation de l'idéologie à une illusion ou à un mensonge, il refuse également la vision négative de l'utopie comme fuite hors du réel. Ce texte reprend le débat du langage au sein des idéologies, ainsi que des savoirs historiques et scientifiques, et affirme que l'imagination *instituant*e est nécessaire à l'être même de la société. En effet, un groupe social sans idéologie et sans utopie serait sans projet ni représentation de soi. Nous serions alors face à une société sans perspective globale. Ricœur ne nie pas les pathologies inhérentes à l'idéologie (ce qui fait qu'un groupe croit à son identité) mais il pense que l'utopie est « un exercice de l'imagination pour penser un 'autrement qu'être' du social » (Ricœur, 1986 : 427).

Or l'utopie antillaise porte à la fois une fonction d'intégration et une fonction de subversion. Nous pouvons penser ici l'utopie du mouvement de la négritude, de la créolité et de l'antillanité glissantienne dans sa fonction de contestation, nécessaire pour assurer une critique de l'idéologie de l'impérialisme colonial et de l'universalisme. Par contre, l'utopie présente dans l'antillanité peut réduire le côté totalisant de l'idéologie de la négritude, ainsi que son ancrage dans une identité de racine, qui fixe un point et un ordre à partir de l'Afrique. De fait, l'utopie émancipatrice chez Glissant à travers l'identité-rhizome, une identité en mouvement comme nous avons vu plus haut, révèle un ailleurs pluriel et ouvert, qui nous enseigne l'apprentissage de l'altérité, et porte la capacité de donner à la communauté antillaise une « identité narrative » (Ricœur, 1983-85 ; 1990) et littéraire qui révèlent les enjeux de l'identité historique et fictive.

Ainsi la mémoire collective du peuple des Caraïbes, en intégrant l'utopie comme récit alternatif pris dans des différentes formes langagières traditionnelles, montre que

l'imagination ouvre plus fondamentalement sur le monde, dimension qui fait écho à l'existence de la créolité et de l'antillanité. Partant de ce constat, ainsi que de la conception de l'imaginaire comme « vérité métaphorique » (Ricoeur, 1975 : 313), nous sommes en mesure de comprendre la place et la fonction de la métaphore poétique dans l'activité productrice de l'imaginaire social et culturel richement présent dans la littérature antillaise.

En guise de conclusion, nous dirons que le parcours d'Édouard Glissant avec ce que l'auteur appelle la créolité, puis l'antillanité comme projet politique et éthique, constitue une façon de créer du divers, divers qui appelle à une conscience globale et à une résistance continue. Plutôt que de parler de l'universel, l'antillanité nous invite à penser la question de la condition humaine, multiculturelle. Une critique de l'universel, qui passe par cette mise en valeur du singulier à travers l'identité-rhizome, et a pour conséquence le pouvoir de s'opposer aux identités rigides nationalistes. Ainsi l'identité peut se définir à partir de l'hybride et de l'hétérogène afin de créer une relation entre les cultures et les sociétés. Il s'agit de nous conduire vers un humanisme de la diversité, où la notion de relation se substitue à celle des droits universels, ce qui nous permet de comprendre le récit du peuple noir déraciné.

Enfin, l'analyse de ces auteurs, ainsi que la lecture de ces œuvres, nous donnent des outils pour comprendre les enjeux du monde actuel. À cet égard, l'œuvre d'Édouard Glissant est primordiale pour nous aider à penser, par exemple, le contexte de la mondialisation, avec ses flux migratoires et ses exodes. En effet, face à la mondialisation actuelle, le projet d'une communauté internationale, ou d'un « Tout-monde » qui reste à construire, nous invite à être attentifs à la notion glissantienne de « lieu » qui n'a rien avoir avec le terme de fixation. Sa notion de lieu remplace celle d'espace conquis et défendu, donc d'exclusion. Il en résulte que cette notion de lieu est à la fois lieu du monde et lieu commun des tous les êtres humains, puisqu'elle permet de déjouer l'opposition de l'Un et du Multiple. Le lieu pour Glissant est un point de passage, donc tous les lieux se rencontrent, pour nous faire embrasser les divers éléments de la globalité sans pour autant tomber dans la tyrannie de la globalisation. Mais par ailleurs, nous devrions également tenir compte de sa pensée de la relation, pensée qui s'oppose au sentiment d'appartenance, si chère aux nationalismes en vogue actuellement. En effet, face aux systèmes dogmatiques de pensée unique qui menacent notre altérité, les auteurs de la créolité nous rappellent l'importance de l'ouverture aux différentes cultures.

Bibliographie

- ANDRÉ Jacques (1981). *Caraïbales*. Paris : Éd. Caribéennes
- ADORNO, Theodor W. (1958). *Notes sur la littérature*. Trad. Sybille Muller (1984). Paris : Flammarion.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël (1989, rééd. 1993). *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
- BADOT, Alain (1993). *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*. Toronto : Gref.
- BALANDIER, Georges & MAQUET Jacques (1968). *Dictionnaire des civilisations africaines*. Paris : Fernand Nathan
- CÉSAIRE, Aimé (1939, rééd.1956). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine.
- CÉSAIRE, Aimé (1950). *Discours sur le colonialisme*. Suivi de (1987) *Discours sur la négritude*. (2011) Paris : Présence africaine.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1986). *Chronique des sept misères*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*. Paris : Gallimard.
- CHANCÉ, Dominique (2002). *Édouard Glissant. Un « traité de déparler »*. Paris : Karthala.
- DESPORTES, Georges (2008). *La Paraphilosophie d'Édouard Glissant*. Paris : L'Harmattan.
- FANON, Frantz (1952). *Peau Noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- FANON, Frantz (1985). *Les Damnés de la terre*. Paris : La découverte.
- GLISSANT, Édouard (1958, rééd. 1997). *La Lézarde*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1969). *L'Intention poétique*. Paris : Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1981, « Folio » 1997). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1993, « Folio » 2002). *Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1994). *Poèmes complets (Le Sang rivé, Un Champ d'îles, La Terre inquiète, Les Indes, Le Sel noir, Boises, Pays rêvé, pays réel, Fastes, Les Grands chaos)*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1996, rééd. 2008). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1999). *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (2006). *Poèmes Complets (1947-1993)*. Paris : Gallimard

- GLISSANT, Édouard (2009). *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.
- MBEMBE, Achille (2010). *Sortir de la grande nuit, Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte.
- MBEMBE, Achille (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- MÉNIL, Alain (2011). *Les voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant*. Paris : De L'incidence.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniales*. Paris : PUF.
- NANDY, Ashis (1984). *L'ennemi intime, perte de soi et retour à soi dans le colonialisme*. Trad. A. Montaut (2007). Paris : Fayard.
- RICŒUR, Paul (1986). *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1975). *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1983-85). *Temps et récit*, 3 tomes. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- RENAUT, Alain (2009). *Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*. Paris : Flammarion.
- FONKOUA, Romuald (2002). *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle. Édouard Glissant*. Paris : Honoré Champion.
- SENGHOR, Léopold (1964). *Liberté 1, Négritude et Humanisme*. Paris : Seuil.
- SENGHOR, Léopold (1977). *Liberté 3, Négritude et Civilisation*, Paris : Seuil.

LORSQUE LA VOIX DECHIRE LA LETTRE

La fiction au Moyen Âge comme poétique de l'entre-deux

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO
Universidade Nova de Lisboa | IELT
ccarreto@fcsb.unl.pt

Résumé : Si l'émergence du *roman* (comme langue et discours poétique) au Moyen Âge témoigne d'une émancipation face aux modèles latins et néo-latins qui implique une conscience aigüe d'une dynamique scripturaire agissant au cœur de la fiction, les réflexions menées dans les années 80 par Paul Zumthor et Bernard Cerquiglini ont bien montré que cette littérature naissante ne suppose nullement une rupture face à la matrice orale sur laquelle elle se fonde. Mais l'inverse est tout aussi vrai, les prologues nous rappelant constamment que la légitimité du fait littéraire ne saurait se fonder entièrement sur une éthique de la voix, mais qu'elle suppose de plus en plus une épistémologie de l'écrit dont le texte exhume les vestiges, réels ou fictionnels. Le développement d'une conscience littéraire en langue vulgaire n'est donc ni simple affirmation d'une présence vocale qui résonne au creux de l'écriture, ni pure revendication du pouvoir de la lettre face à une oralité dont le prestige symbolique commence à s'émietter au XII^e siècle : comme le montrent les récits, la fiction se définit surtout comme pensée et expérience de l'entre-deux qui émerge de la tension constante, voire des *contradictions* (R. Dragonetti), entre la lettre et la voix dont les frontières instables et fluides dessinent une poétique de l'incertitude renvoyant très souvent le lecteur au non-lieu d'une impossible confrontation.

Mots-clés : Littérature française, Moyen Âge, oral/écrit, fiction, poétique de la voix.

Abstract : The emergence of the romance (as language and poetic discourse) in the Middle Ages shows an emancipation from Latin and neo-Latin literary models that suggests an acute perception of the scriptural dynamic acting at the heart of the fiction. Nevertheless, Paul Zumthor's and Bernard Cerquiglini's works in the 1980s have clearly shown that this emerging literature does not suppose an interruption with oral background on which it is based. But the opposite is equally true: the prologues remind us constantly that the legitimacy of the literary phenomenon cannot be based entirely on an ethics of the voice and that it supposes more and more an epistemology of the writing. The development of a literary consciousness in the vernacular language is thus neither simple affirmation of a vocal presence that deeply resonates in the texture of the written poems, nor a pure claim of the power of the letter that threatens the fragility of the orality whose symbolic prestige begins to decline especially from the 12th century: as romances and *chanson de geste* show us fiction seems to appear above all an experience of the in-between which emerges from the constant tension, even counter-diction (R. Dragonetti), between the letter and the voice.

Keywords : French Literature, Middle Ages, orality/writing, fiction, poetics of the voice

Seignours, or fetes pes, franke gente honoree,
Gardés k'il n'i ait noise ne corous ne mellee,
S'orrés boné chanson de bien enluminee:
N'i sera fable dite ne mensonge provee.
Niuls des altres jouglours, k'els le vous ont contee,
Ne sevent de l'estoire vaillant une darree.
La chanson ert perdue et la rime faussee;
Mais Gautier de Douay a la chaire membree
Et li rois Lawis dont l'alme est trespassee (...)
Par luy et par Gautier est l'estoire aünee
Et la chanchon descie, espeise et alumee,
A Saint Dynis de France premerement trovee,
Del rolle de l'église escrite et translatee;
Cent ans i a esté, ch'est verité provee.

La Destruction de Rome, v. 1-15.

(...) dans la présence, la conscience sourde et pourtant aiguë d'un deuil ; dans l'espace insonore de l'écriture, la nostalgie poignante d'une voix humaine et vive ; dans la pensée de l'absence, le regret incommensurable d'une mesure éthique.

B. Clément (2012 : 195)

Vox autem vivificat

« Corps, rythmes et voix » : trois termes qui désignent cette union symbiotique d'où émerge la création littéraire sous fond d'un sacrifice primordial : celui qui se traduit par l'effacement du poète devant le balbutiement du cosmos et l'irruption incandescente des premières sonorités s'entrelaçant sur la couche nuptiale du rythme pour engendrer la langue dont la poésie est tissée. Eugénio de Andrade, *Rosto precário* (1995 : 19) :

É no mar crepuscular e materno da memória, onde as águas «superiores» não foram ainda separadas das «inferiores», que as imagens do poeta sonham pela primeira vez com a precária e fugidia luz da terra. Diante do papel, que «la blancheur défend», o poeta é uma longa e só hesitação. Que Ifigénia terá de sacrificar para que o vento propício se levante e as suas naves possam avistar os muros de Troia? Que augúrios escuta, que enigmas decifra naquele rumor de sangue em que se debruça cheio de aflição? Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos — quem sabe onde um começa e o outro acaba? Desprendidas de não sei que limbo, as primeiras sílabas surgem, trémulas, inseguras, tateando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra, e outra ainda. Como se umas às outras se chamassem, começam a aproximar-se, dóceis; o ritmo é o seu leite; ali se fundem num

encontro nupcial, ou mal se tocam na troca de uma breve confidência, quando não se repelem, crispadas de ódio ou aversão, para regressarem à noite mais opaca.

Conservant la mémoire de cette rencontre primordiale, si la voix témoigne d'une plénitude symbolique, c'est également parce qu'elle relève d'un imaginaire et d'une ontologie fondée sur la Présence, son efficacité supposant qu'elle soit recueillie par une oreille bienveillante qui puisse l'intérioriser et ainsi la rendre fertile (Carreto, 2016). D'où ce lieu-commun des chansons de geste (mais le lieu-commun n'est-il pas justement cet espace privilégié de la re-connaissance structuré autour de *topoi* fonctionnant aussi bien comme puissante *machina memorialis* (Carruthers, 2002) qui renforce la cohésion de toute une communauté textuelle¹ que comme lieu privilégié de réactivation de schèmes d'un imaginaire culturel et poétique commun) qui débute invariablement sur un appel au silence, l'entrée dans l'espace fictionnel (surtout lorsqu'il s'agit de cet espace solennel et quasi liturgique où l'on commémore les faits exemplaires des héros fondateurs) imposant ainsi une rupture face au désordre, au tumulte verbal, à la discorde (le principe de réalité, en somme) qui risquent de faire sombrer la voix poétique dans un chaos babélien situé aux antipodes de cette nouvelle Pentecôte du langage que l'émergence du récit désire réinstaurer. C'est également ce que nous rappelle *Le Chevalier au Lion* (*Yvain*) de Chrétien de Troyes qui s'ouvre sur le récit atypique à la première personne tenu par cet étrange anti-héros qu'est Calogrenant et dont les premiers vers (dirigés à l'auditoire) constituent une véritable poétique de la voix au creux de laquelle résonnent néanmoins de nombreuses notes dissonantes. La prise de la parole suppose certes toujours le retour à un silence matriciel et une écoute attentive à travers laquelle la voix – qui est transportée vers l'oreille comme « vens qui vole » - entreprend une trajectoire descendante jusqu'à être enclose par le ventre du cœur². Cette parole est elle-même le fruit d'un long et douloureux processus de maturation, car elle éclot après sept longues années de silence durant la fête solennelle de la Pentecôte. Cependant, elle ne raconte pas une histoire d'amour comme toutes ces histoires, souligne Chrétien de Troyes, que dames, chevaliers et demoiselles partageaient alors à la cour ; elle n'évoque pas non plus

¹ Sur cette notion, voir B. Stock (1983 : 88-240).

² « (...) or entendés!/ Cuer et oroeilles me rendés,/ car parole oïe est perdue/ s'ele n'est de cuer entendue./ Or y a tix que che qu'il oent/ n'entendent pas, et si le loent;/ et chil n'en ont fors que l'oïe,/ puis que li cuers n'i entent mie;/ as oreilles vient le parole,/ aussi comme li vens qui vole,/ mais n'i arreste ne demore,/ ains s'en part en mout petit d'ore,/ se li cuers n'est si estilliés/ c'a prendre soit appareilliés;/ que chil le puet en son venir/ prendre et enclorre et retenir./ Les oreilles sont voie et dois/ ou par ent y entre la vois;/ et li cuers prent dedens le ventre/ le vois qui par l'oreille y entre./ Et qui or me vaurra entendre,/ cuer et oreilles me doit rendre,/ car ne veul pas servir de songe,/ ne de fable, ne de menchange » (v. 149-172 de l'éd. bilingue D. HUE, in *Chrétien de Troyes* [1994 : 887]).

une aventure héroïque et exemplaire ; elle ne parle pas d'honneur, mais de honte³ ! Le récit de Calogrenant est, en effet, une sorte de contre-récit : il est l'aveu d'un échec (l'épreuve ratée de la fontaine bouillante à l'entrée du royaume de Laudine) qui - chose surprenante au regard de tous ceux qui assistent à cette étrange confession⁴ - s'accomplit en absence du roi Arthur qui, ce jour-là, après avoir été retenu par la reine dans sa chambre, a perdu la notion du temps et s'est endormi ! L'histoire racontée par Calogrenant et la pulsion à la fois destructrice, expiatoire et rédemptrice qui l'accompagne semble ainsi se situer paradoxalement en marge de l'autorité, devenant ainsi une voix suspecte, voir illicite, qui trouble et parasite le *logos* arthurien. Mais le surgissement scandaleux de cette voix ne coïncide pas seulement avec l'effacement de l'autorité royale : elle semble également impliquer une mise en retrait de l'autorité poétique. Remarquons en effet que *Le Chevalier au Lion* est le seul des cinq romans de Chrétien de Troyes où le prologue n'assume pas clairement une dimension méta-poétique⁵. Cette dimension, peut-on rétorquer, est partiellement transférée sur le discours de Calogrenant sous forme de mise en abîme fictionnelle. Elle ne témoigne pas moins d'un distancement ambigu de l'instance auctoriale qui semble devoir s'éclipser face au pouvoir troublant de la voix ; un effacement qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler, à l'autre bout du récit et de l'autre côté du miroir textuel, l'image elliptiquement esquissée d'une pucelle qui, dans le verger où va se dérouler la dernière et la pire des aventures d'Yvain, lit à ses parents un roman « ne sai de cui »⁶, affirme le narrateur, c'est-à-dire un roman dont la paternité est elle aussi mystérieusement tue ou fourvoyée.

Ces observations initiales nous invitent d'ores et déjà à relativiser les couples latin vs roman, oral vs écrit durant longtemps présentés comme antithétiques au Moyen Âge. En effet, non seulement ces deux couples ne se recouvrent-ils pas exactement⁷, comme ils fonctionnent suivant une dynamique complexe et paradoxale tissée à la fois de

³ « (...) lor ot commenchié .i. conte,/ non de s'onnor, mais de sa honte » (v. 59-60).

⁴ « Mais chel jour mout s'esmerveillierent... » (v. 42).

⁵ Tous les autres prologues sont parcourus par des considérations d'ordre poétique ou rhétorique à travers lesquelles la conscience littéraire de Chrétien se manifeste très nettement: dans *Érec et Énide*, il nous explique l'originalité de sa technique de composition ancrée dans la «conjointure» des matières; dans *Cligès* il revendique clairement la paternité de ses œuvres, inscrivant son nom au sein d'une tradition littéraire dont il se veut à la fois l'origine rénovatrice et la fin (évocation d'une singulière *translatio studii* qui aboutit dans l'univers arthurien); dans *Le Chevalier à la Charrette (Lancelot)* et *Le Conte du Graal (Perceval)*, Chrétien joue à cache-cache avec les destinataires/commanditaires de l'œuvre, créant de surprenants effets en «trompe-l'œil» autour des sources qu'il n'évoque que pour mieux les enfouir.

⁶ « Mesire Yvains el vergier entre/ Et après lui toute sa route ;/ Apuyé voit deseur son coute/ Un preudomme qui se gesoit/ Seur .i. drap de soie, et lisoit/ Une puchele devant li/ En un rommans, ne sai de cui./ Et pour le rommans escouter/ S'i estoit venue acouter/ Une dame, et estoit sa mere » (v. 5356-5365).

⁷ Affirmation qui fait de nos jours l'unanimité chez les médiévistes. Voir, par exemple, les considérations de M. Zink à ce sujet (1993 : 14-19) ou celles de P. Bourgain (2005 : 87-98) et de D. Boutet (2006 : 193-225).

complicités et de rivalités latentes. Si l'émergence du *roman* (comme langue et discours poétique) au Moyen Âge témoigne bien d'une émancipation face aux modèles latins et néo-latins qui implique une prise de conscience de la singulière dynamique scripturaire agissant au cœur de la fiction⁸, les réflexions menées dans les années 80 par Paul Zumthor (1987) et Bernard Cerquiglini (1989) ont clairement montré que cette littérature naissante ne suppose nullement une rupture face à la matrice orale sur laquelle elle se fonde (avec tout ce que cela implique d'un point de vue mytho-poétique) et qui ne cesse de traverser et de déchirer la lettre. À la fois archaïque et obstinément présente à travers la performance orale⁹, la voix qui retentit dans les œuvres du Moyen Âge est mystérieuse, complexe et plurielle : elle ressoude constamment les fractures du temps et renoue inlassablement les liens distendus entre l'écriture et le mythe. Séductrice, elle exerce une envoutante puissance d'attraction en même temps qu'elle divise et sépare¹⁰, relevant ainsi à la fois du symbolique et du diabolique.

Une lecture attentive des prologues narratifs (tous genres confondus : chansons de gestes ou de croisade, vies de saints, romans courtois, antique et bretons, récits didactiques et allégoriques, etc.) met clairement en évidence que l'oralité (ou, du moins, ces mises en scène fictionnelles de l'oralité qui nous intéressent ici tout particulièrement) n'est aucunement une instance homogène et parfaitement délimitée ni du point de vue sémantique et formel ni du point de vue structural. Ces prologues s'ouvrent d'ailleurs très souvent sur une topique bien connue (mais là encore, il faut prendre les *lieux-communs* au sérieux !) qui oppose une oralité positive à une oralité négative dessinant les contours d'une rivalité au seuil de l'antithèse entre deux figures majeures de la transmission poétique au Moyen Âge : le poète/troubadour et le jongleur. Commençons par la part maudite de l'oralité. Quelle que soit la stratégie rhétorique adoptée, tous les poèmes s'accordent sur un point : il faut exorciser à tout prix le spectre de la corruption/dégradation de la parole poétique dont les jongleurs sont les principaux chantres. Nous trouvons déjà ce célèbre *topos* dans le premier roman de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (éd. 1981), et il se répète invariablement tout au long la tradition littéraire du Moyen Âge¹¹ :

⁸ Voir l'intéressant ouvrage d'U. Mölk (2011).

⁹ Cette double dimension est parfaitement soulignée par B. Clément (2012 : 9) lorsqu'il affirme que la voix est « ce qui tient du langage et se souvient qu'elle touche à un temps qui ne le connaissait pas. »

¹⁰ C'est l'étymologie de *seducere*.

¹¹ Girard de Roussillon (v. 4, 17), Jean Bodel, dans la *Chanson des Saisnes* (v. 25-28) vocifère contre ces « jongleurs bâtards » qui vont de village en villages et mettent en pièces la noble matière épique qu'ils transforment en pure fable ; *Anseïs de Carthage* (v. 10-15) ; Adenet le Roi évoque, dans les *Enfances Ogier*, les jongleurs qui, ne dominant pas l'art de la rime, en viennent à fausser l'histoire (v. 13-19), *Chanson d'Antioche* (v. 12-13).

D'Erec, le fil Lac, est li contes,
Que devant rois et devant contes
Depecier et corronpre suelent
Cil qui de conter vivre vuelent.
Des or comancerai l'estoire
Qui toz jorz mes iert an mimoire
Tant con durra crestiantez;
De ce s'est Crestiens vantez (v. 19-26).

Le jongleur malfamé - image au miroir négative du poète dont l'ombre menace obsessionnellement l'écriture - incarne tous les vices capitaux sur le plan moral tout comme poétique, dans la mesure où sa version du récit s'ancre dans une chaîne de transmission purement orale qui suppose la lacune, l'oubli, la transformation intéressée (apologétique et souvent associée au désir du gain) de la matière¹², le déplacement de village en village, de cour en cour, semblant introduire une fragmentation qui se projette sur une performance poétique qui fait du récit une sorte de manteau mal taillé¹³, décousu, déformé, adultère et éthiquement répréhensible :

Aprentiç jougleour et escrivain mari,
Qui l'on de lieux en lieux ça et la conquilli,
Ont l'estoire fausse, onques mais ne vi si (Adenet Le Roi, *Berte as grans piés*, v. 13-15).

Ces injonctions contre les jongleurs suggèrent sans doute que la légitimité du fait littéraire ne saurait plus reposer uniquement, à partir du XII^e siècle, sur l'autorité vocal, impliquant de plus en plus une épistémologie de l'écrit dont le texte exhume les vestiges réels ou purement fictionnels. D'où cet art de la pseudographie, véritable «mirage des sources» (Dragonetti, 1987), que le Moyen Âge a su cultiver comme nul autre à travers l'image particulièrement suggestive du livre enfoui dans la bibliothèque d'une prestigieuse abbaye (Saint-Martin de Tour, Saint-Pierre de Beauvais, Saint-Denis, etc.)¹⁴

¹² Voir D. Bouted (1993 : 65-98).

¹³ Nous reconnaitrons-là le titre d'un célèbre lai ou fabliau du XIII^e siècle, *Le Mantel mautailé*. Voir à ce sujet, les intéressantes réflexions d'H. Bloch (1986) et, plus récemment, celles de N. Koble à son édition du texte (2005).

¹⁴ Je me limiterai à quelques exemples emblématiques : L'hagiographie en anglo-normand de *Saint Thomas Becket* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence fait référence à l'Abbaye de Canterbury, *Cligès* de Chrétien de Troyes à Saint-Pierre de Beauvais (v. 21), le roman *Guillaume d'Angleterre* à l'Abbaye de Saint-Edmond (v. 15), le roman *Beudous* de Robert de Blois au monastère de Saint-Martin de Tours (v. 285). De tous ces lieux de culte qui étaient également au Moyen Âge, dans la plupart des cas, d'importants *scriptoria*, nous remarquerons une nette préférence pour l'Abbaye de Saint-Denis : *La Destruction de Rome* (v. 13), la *Mort Aymeri de Narbonne* (v. 3061), *Doon de Mayence* (v. 22), *Girard de Vienne* de Bertrand de Bar-sur-Aube (v. 8), *Berte aus grans piés* d'Adenet le Roi (v. 7), *Les Enfances Guillaume* (v. 5). Cela ne saurait être une pure coïncidence. En effet, l'espace de Saint-Denis ne représente-t-il pas le lieu par excellence où se réalise

où le poète déclare avoir *trouvé* (verbe poétique par excellence) le manuscrit (latin) dont le récit serait la *translatio* directe en *roman*.

Fruit du hasard (comme dans *Bertes aux grands pieds* d'Adenet le Roi) ou d'un cheminement laborieux, la découverte du livre traduit une sorte de retour vers la terre promise où la matière narrative se révèle dans son intégrité et unicité originelles, lieu où le Sens incarne. L'espace (le *topos*) du livre est certes un non-lieu qui nous lance au seuil de l'aporie¹⁵. Il montre néanmoins à quel point l'absence peut être signifiante du point de vue symbolique et à quel point l'imaginaire de la Présence peut émerger sur fond d'un vide fondateur. Cette fiction légitimatrice du livre source enfoui dans l'espace (con)sacré de l'abbaye ou du monastère, de l'écrit comme *auctoritas* et paternité pré-textuelle sans laquelle nulle parole nouvelle ne peut advenir, n'est pas d'ailleurs sans évoquer la figure des griots qui, bien que déclamant de mémoire, « montrent l'ouvrage fermé à terre qui attesterait, s'il était consulté, qu'il contient bien l'histoire qu'ils narrent et qu'eux-mêmes n'en changent pas le moindre mot » (Payen, 1990 : 172). Ce livre enfoui sous la terre que le griot tout à la fois vénère, invoque et foule des pieds ou celui que l'on découvre initiatiquement dans les recoins d'une bibliothèque monastique, participe bien entendu de la topique de la clôture et du secret, une des innombrables variations sur thème traditionnel du trésor caché comme hypostase du Sens. Mais il se rattache également à toute une symbolique de la régénération.

Pour une grammaire de la voix

Bien que cela soit tentant, il serait alors réducteur d'interpréter la présence légitimatrice du livre au sein de tous ces récits comme le signe indéniable d'une rupture entre l'oral et l'écrit et d'une subordination de la voix à l'empire tout-puissant de la lettre. Suggérant une épistémologie centrée sur la *phonè*, la voix est souffle, mémoire d'une

l'alliance entre le réel et le simulacre littéraire? Où la légitimité du pouvoir temporel et religieux repose sur l'invention des pseudo-reliques de Denys l'Aréopagite? Où la légitimité dynastique, cherchant à perpétuer la mémoire prestigieuse de l'héritage carolingien se fonde sur une reconstruction mythico-légitimaire extrêmement élaborée de l'histoire de la France orchestrée, à ses débuts, par l'abbé Suger durant la première moitié du xii^e siècle (la version latine des *Grandes Chroniques de France*)? La seule évocation de ce signifiant nominal, lourd de résonances idéologiques et imaginaires, à une époque où se développent les légendes épiques en langue vernaculaire, fonctionne, par conséquent, comme un double modèle. Un modèle positif, d'une part, dans la mesure où il permet d'ériger la fiction poétique au statut d'*estoire* et de l'ancrer dans un espace vénérable au sein duquel la parole poétique (à l'instar de la parole divine) est appelée à incarner dans le Livre. Modèle tout à la fois positif et négatif d'une mémoire textuelle bâtie sur l'art de la contrefaçon légitimatrice à laquelle aspire tout récit au Moyen Âge et en particulier le récit épique ou hagiographique.

¹⁵ Voir, à ce sujet, nos réflexions (Carreto, 2007 : 35-61).

parole archaïque et lointaine¹⁶, que l'écriture à un certain moment fixe et immobilise. Outre l'important aspect mémoriel, cette fixation par l'écriture produit un double effet de sens contraire : il donne une *forme* à la matière et au sens sans laquelle le récit serait pure virtualité vocale. De nombreux poèmes insistent ainsi sur la dimension quasi rituelle et initiatique qui préside à la fabrication et à la transmission du livre où la matière poétique sera gardée et scellée :

Ceste chanson est faite grant piece a;
Jendeus de Brie qui *les vers en trova*
por la bonté si tres bien *les garda*;
ans a nul home ne l'aprist n'ensaigna,
mais grant avoir en ot et recovra
entor Sezile lai ou il conversa;
cant il mourut a son fil la laissa.
Li cuens Guillelmes a celui *ansaigna*,
que la chanson trait a soi et sacha
et en .I. livre la mist et seela (...)
Si faitement ceste chanson ala,
la mercit Deu qui por nos se pena» (*La Bataille Loquifer*, v. 3040-3051).

Face aux aléas de la transmission orale, l'écrit s'érige en principe de réunification d'une matière diverse, fragmentaire et éparse¹⁷. Si la voix est pulsion déviante (songeons à nouveau à Calogrenant), errance, menace de dispersion, l'écriture vient restaurer l'intégrité d'une parole archaïque, renouer les liens distendue ou perdus, retrouver un archi-texte (un *Urtext*) qui n'a jamais existé mais auquel l'image du livre vient donner corps:

Qui d'Aleschans out les vers controvez,
et tous ces moz perduz et oubliez;
ne sot tant qu'il les eüst rimez.
Or les vous a Guillaume restorez,
cil de Batpaumes, qui tant est bien usez

¹⁶ Voir, par exemple, des expressions comme « estoire de vielle anchiserie » (*Anseïs de Cathage*, v. 5), « Bonne canchon (...) faite du tans ancienour » (*Beuve de Hantone*, v. 46), « de loing l'a aprise » (*Prise d'Orange*, v. 19).

¹⁷ L'épilogue sur lequel se clôt le roman de Tristan de Thomas d'Angleterre (version du *ms Douce*) est probablement l'un des plus éloquent en ce qui concerne le problème auquel le poète se confronte lorsqu'il cherche à unifier par ses vers une matière trop diverse, contradictoire, voire incohérente : « Ne vol pas trop en uni dire :/ Ici diverse la matyre./ Entre ceus qui solent cunter/ E del cunte Tristran parler,/ Il en cuntent diversement :/ Oï en ai de plusur gent./ Asez sai que chescun en dit/ E ço qu'il unt mis en escrit,/ Mes sulun ço que j'ai oï,/ Nel dient pas sulun Breri/ Ky solt les gestes e les cunttes/ De tuz les reis, de tuz les cunttes/ Ki orent esté en Bretaingne » (v. 840-852).

de chansons fere et de vers acesmez (*Le Moniage Rainouart*, texte du ms A, v. 7462.1-6).¹⁸

Mais la nature foncièrement conservatrice de l'écriture risque de cristalliser la lettre et d'en pétrifier mortellement le sens. Il faut donc qu'à nouveau un souffle vocal vienne revivifier la lettre (en la traduisant en *roman*, par exemple, pour mieux la disséminer), faire vibrer et résonner son rythme et ébranler l'écrit afin d'en délivrer pleinement le sens¹⁹:

La gentil geste doit on renouveler (*Mort Aymeri de Narbonne*, v. 16).

Si comme fu en romans translatee

Et par un clerc nos fu renouvelee (*Beuve de Hamptone*, v. 14-15)

Mais Garinsdor de Douai nel velt mie oblier

Ki nos en a les vers fais renouveler (*Chanson d'Antioche*, v. 14-15).

Pour ne pas corrompre la matière du conte comme le font les jongleurs sans scrupules, cette voix doit cependant procéder directement de la source écrite, évitant tout hiatus – spatial, linguistique et temporel –, toute discontinuité qui porterait atteinte à son intégrité. Émerge alors une image lumineuse de la voix poétique qui repose à la fois sur une éthique²⁰ et sur une paradoxale grammaire (au sens étymologique du terme²¹) de l'oralité.

¹⁸ *La Destruction de Rome* va encore plus loin dans cette logique réparatrice en impliquant le roi Louis lui-même – devenu soudain troubadour – dans le processus scripturaire (voir le passage cité en exergue). Notons au passage que dans cet extrait l'écriture et la voix sont intimement liées à travers l'image du rouleau (le *volumen*) qui suppose une logique de lecture ancrée dans une temporalité linéaire et irréversible (par opposition au *codex*) comme le souligne à plusieurs reprises C. Vandendorpe (1999).

¹⁹ «Littera occidit, spiritus autem vivificat», disait saint Paul dans son Épître aux Corinthiens qui sera amplement glosée par saint Augustin (*De Doctrina Christiana*, III, V, 9) afin de légitimer l'activité exégétique comme activité sacrée dans la mesure où qui permet de délivrer (au double sens de «libérer» et «transmettre») le sens emprisonné dans la lettre, l'exégèse se présentant ainsi aux antipodes d'un rapport servile et idolâtre face à l'Écriture. Les récits profanes du Moyen Âge en langue vernaculaire gloseront très souvent ce thème (voir le prologue des *Lais de Marie de France* ou celui du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, par exemple) pour faire la parole poétique une parole fertile qui régénère, à travers l'art de la reprise, de la réécriture, la lettre (morte) sur laquelle elle se fonde. D'où la Parole du Semeur chez Chrétien de Troyes (*Perceval*), celle des Talents chez Marie de France, ainsi que l'emploi très fréquent de métaphores florales dans de nombreux prologues. Dans *Bueve de Hantone*, par exemple, les mauvais jongleurs sont ceux qui ont « oublié la flour » de l'*estoire* (v. 50) que le poète, grâce à sa voix, va faire reflourir.

²⁰ Cette éthique de la voix n'est pas sans évoquer la dimension « verticale » de la voix dont parle B. Clément (2012). En effet, indissolublement liée au corps et la présence d'autrui dans le *hic et nunc* de la performance orale, la voix a forcément partie liée au regard et au visage et, par conséquent, à la responsabilité – ou injonction - éthique qu'ils imposent, comme le rappelle Lévinas dans *Éthique et Infini*.

²¹ C'est-à-dire, suivant la longue tradition rhétorique reprise par Isidore de Séville dans ses *Étymologies* (I, V, 1), la grammaire comprise comme « scientia recte loquendi, et origo et fundamentum liberalium litterarum. Haec in disciplinis post litteras communes inventa est, ut iam qui didicerant litteras per eam recte loquendi rationem sciant ».

Face au déclin de la chanson de geste²² à travers la parole corrompue de la fable jougalesque, le récit vrai se décline alors invariablement sous le signe de la rectitude. Dans son prologue de *Méraigis de Portlesguez*, Raoul de Houdenc oppose clairement son « nouveau conte » (v. 19) à celui des autres faiseurs de rimes qui, n'ayant pas étudié profondément la matière, ne sont que des « contrediseurs » (v. 13) dont les mots se révèlent totalement vides de sens. *Le Roman du roi Yder* va encore plus loin en séparant radicalement l'univers de la fable mensongère de celui de la vérité de l'*estoire* et en proscrivant de surcroît l'inflation hyperbolique du réel comme emblème d'une rhétorique fictionnelle du faux :

O bien estoire o bien mensonge,
Tel dit n'a fors savor de songe,
Tant en acressent les paroles,
Mes jo n'ai cure d'iparboles :
Yparbole est chose non voir,
Qui ne fu ne que n'est a croire,
Ço en est la difinicion (*Le Romanz du reis Yder*, v. 4452-4458).

Si l'invention poétique consiste à (re)trouver (*trover*, *troveure*, *trovement* en ancien français) et à restaurer l'intégrité, la cohérence et l'homogénéité d'une parole ancestrale perdue²³ ou ensevelie, oubliée, déformée ou gardée dans le plus profond des secrets, son double négatif (la fable) se place, quant à lui, toujours sous le signe de la *controvure* où la mimésis devient contrefaçon aux contours lucifériens²⁴ :

Ce sachiez, n'est pas *controvure*,
Ainz est tot estrait d'escriture²⁵.
A Tors ou mostier sain Martin
Le *trovai* escrit en latin (Robert de Blois, *Biaudouz*, v. 283-286).

Qui d'Aliscans ot les viers *controvés*
Ot tous ces mos perdus et desvoisés.
Ore les ra Guillaumes restorés (...) (*Alicans*, v. 37-38).

²² Voir notamment l'*incipit* de *La Mort Aymeri de Narbonne* qui regrette « coment les jistes vindrent a decliner » (v. 4).

²³ « La chanchon ert perdue et la rime fausée » (*La Destruction de Rome*, v. 7).

²⁴ Voir J. Cerquiglini-Toulet (1992 : 107).

²⁵ Remarquons que ce terme est généralement réservé en ancien français aux textes sacrés ou exégétiques. L'assimilation du récit fictionnel à une *escriture* (et non à un conte, un roman, une *estoire*, un sermon ou autre) témoigne d'un désir, poussé à l'extrême, de sacraliser le récit.

Rétablir le lien entre l'ordre du discours et l'ordre des choses (isomorphe, dans la pensée symbolique du Moyen Âge, de l'ordre de l'univers) d'où émane le récit vrai exige, par conséquent, un acte de restauration, voire de correction, de la grammaire du conte dont la syntaxe et la musicalité (rythme, rime, etc.) doivent impérativement se fonder sur les principes de rectitude, de mesure et d'équilibre, miroirs de la *concordia* du monde et de la Création :

Nus hom ne puet chançon de jeste dire
Que il ne mente la ou li vers define,
As mos drecier et a tailler la rime.
Ce est biens voirs, gramaire le devise,
Uns hom la fist de l'ancienne vie,
Hues ot non, si la mist en livre
Et seela el mostier Saint Denise
La ou les jestes de France sont escrites (*La Mort Aymeri de Narbonne*, v. 3055-3062).

Face au pouvoir séducteur mais déformant de la parure rhétorique (métaphores, hyperboles, etc.) qui portent atteinte à la propriété intrinsèque des mots et des choses, cette grammaire de la fiction se décline alors suivant les contours d'une singulière géométrie rectiligne :

Pour ce qu'est mal rimee, la rime amenderai
Si a droit que l'estoire de *riens ne fausserai*,
Mençonge ne oiseuse ja n'i ajouterai
Mais parmi la matere *droite voie* en irai (*Adenet le Roi, Buevon de Conmarchis*, v. 21-24).²⁶

Corriger, remanier, réordonner et redresser cette fable discordante et dissonante transmise par les jongleurs devient ainsi un impératif à la fois éthique et poétique pour accorder discours, sens et raison au sein d'un récit dont l'énonciation, placé sous l'égide d'une rigoureuse arithmétique du vers, rejoint dès lors la vaste et harmonieuse syntaxe de l'univers (la « mesure du monde » dont parlait Paul Zumthor [1993] dans un de ses derniers essais). C'est ce que souligne, de façon particulièrement éloquente, le prologue des *Enfances Ogier* d'Adenet le Roi :

Cil jougleor qui ne sorent rimer,
Ne firent force fors que dou tans passer,
L'estoire firent en plusours lieus fausser,

²⁶ Voir également, entre beaucoup d'autres exemples possibles, l'idéal poétique sous-jacent au prologue du roman *Guillaume d'Angleterre* : « Ja autre garde n'i prendra : La plus droite voie tandra,/ Que il onques porra tenir/ Si tost puisse a fin venir » (v. 7-10).

D'amours et d'armes et d'onnour *mesurer*
Ne soient pas les poins *compasser*,
Ne les paroles a leur droit enarmer
Qui appartient a noblement diter ;
Car qui ceste estoire ver par rime *ordener*,
Il doit son sens a mesure *acorder*
Et a raison, sans poin de *descorder* (v. 13-22)²⁷

La voix transfuge

Mais quel crédit accordé aux déclarations véridictionnelles de tous ces poètes dont le discours évoque bien souvent le paradoxe du menteur ? Cherchant à tout prix à exorciser le spectre de la fable mensongère, tous se réclament de la vérité de *l'estoire*²⁸ où le langage poétique se définit nostalgiquement comme retour à l'union (ou du moins à la contiguïté) sacramentelle et utopique entre les mots et les choses²⁹. C'est ainsi qu'une œuvre comme le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure se permettra même de contester l'autorité d'Homère et de démentir sa version du siège de Troie, déclarant qu'il va translater en roman celle qui fut premièrement traduite en latin par Cornélius à partir de « l'estoire que Daire [Darès de Phrygie] ot escrite / en grecque langue faite et dite » (v. 91-92), car ce dernier - né et élevé à Troie - avait témoigné de ses propres yeux (v. 106) les événements qu'il a immédiatement retranscrits la nuit suivante³⁰. Mais si Benoît de Sainte-Maure semble ici proposer clairement un idéal poétique reposant sur une *translatio* rectiligne et ininterrompue à partir de la source latine retrouvée (le *roman* comme translittération), comment concilier cette idéal avec le principe toujours suspect de la *controveüre* (généralement liée, comme nous l'avons

²⁷ In *Les Œuvres d'Adenet le Roi* (1996). Gautier D'Arras évoque, quant à lui, dans son roman *Ile et Galeron*, le principe de la tempérance, la sobriété et la pondération devant être la mesure du discours poétique jugé vrai : « atempreüre/ Voel metre en ceste troveüre/ Et trover atempreement (...) » (v. 5-7). D'où le fait que les prologues insistent si souvent sur la rhétorique de la brièveté (*brevitas*), le processus d'amplification (*amplificatio*) impliquant l'idée de déformation, de mensonge ou de déviance que le *Roman du roi Yder* condamnait dans l'hyperbole.

²⁸ Prise également ici au sens rhétorique du terme comme « narratio rei gestae » où la connaissance suppose une continuité et une quasi simultanéité entre le témoignage *de visu* des faits et le passage à l'écrit : « Dicta autem Graece historia APO TOU ISTOREIN, id est a videre vel cognoscere » (Isidore de Séville, *Étymologies*, I, XLI, 1).

²⁹ Cette dimension testimoniale est particulièrement évidente dans le prologue de *La Prise d'Orange*, le poète incitant les pèlerins qui ont vu les armes-reliques des guerriers carolingiens sur les chemins de Saint-Gilles (*Ami et Amile* évoquera les pèlerins qui vont à Saint-Jacques de Compostelle) à valider sa version de *l'estoire*.

³⁰ Réduire au maximum l'écart entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture est ici évidemment un moyen d'accroître l'effet de réel et de vérité.

signalé plus haut, à une transmission – orale – qui déforme la matière et fragmente le sens) que le poète revendique orgueilleusement comme étant à l'origine de sa création ?

Ceste estoire n'est pas usee
N'en gaires lués nen est *trovee*;
Ja retraite ne fust unquore.
Mes Beneeiz de Sainte More
L'a *contrové*³¹ et fait et dit
E o sa main les moz escrit,
Ensi taillez et si curez
E si asis e si posez
Que plus ne meinz n'i a mester.
Ci vuel l'estoire commencier:
Le latin sivrαι e la letre;
Niul autre rien n'i voudrai metre
S'ensi non cum jel truis escrit (v. 129-141).

Que penser également de ce singulier et paradoxal roman du XII^e siècle, *Guillaume d'Angleterre*, qui, sous l'apparence du noble registre hagiographique (modèle de la vie de saint Eustache), déploie en fait le troublant récit d'un roi qui devient marchand et d'une reine amnésique et adultère tentée par le désir de dévorer ses propres enfants pour rassasier son incontrôlable faim. Cette étrangeté n'est pas seulement narrative ou sémantique : elle s'inscrit au sein même de l'ordre poétique à travers une stupéfiante contradiction entre l'idéal de rectitude par rapport à la source livresque affiché par le prologue³² et l'épilogue où le poète déclare, sans qu'aucune contrainte narrative ne l'y oblige, avoir puisé son récit dans une source purement orale dont l'autorité est pour le moins suspecte ou défailante³³:

Tele est de ce conte la fins,
Plus n'an sai, ne plus n'an i a.

³¹ Seul le *ms C* donne cette leçon du texte, ce qui est très révélateur quant à la nature potentiellement sulfureuse du terme. Le manuscrit D55 de la Bibliothèque ambrosienne de Milan suivie par E. Baumgartner et F. Vielliard donne « la continue » que le copiste a sans doute trouvée plus conforme et cohérente avec une poétique de la continuation sur laquelle se fonde en grande partie de roman antique.

³² « Crestiens se viaut antremestre,/ Sans riens oster et sans riens mestre,/ De conter un conte par rime/ Ou consonant ou lionime,/ Aussin com par ci lou me taille,/ Mais que par lou conte s'an aillie;/ Ja autre garde n'i prandra,/ La plus droite voie tendra/ Qu'il onques la puisse tenir,/ Si que tost puisse a fin venir./ Qui les estoires d'Angleterre/ Voudroit *ancerchier et anquierre*/ Une qui molt fait bien a croire,/ Por ce que plaissant est et *voire*,/ An *troveroît a Seint Esmont*;/ Se nus m'an demande le non,/ La *aillie* queirre se il viaut » (v. 1-17).

³³ Ce renversement total est extrêmement intéressant comme si l'écrit – associé à la dimension symbolique de la Loi, ne pouvait autoriser l'excès déstructurant du désir transmis par ce récit.

La matiere si me conta

Uns miens compeins, Rogiers li cointes,
Qui de meins pseudome iert acointes.

Explicit la vie seint Guillaume qui fu rois d'Angleterre (v. 3102-3106).

Le développement d'une conscience littéraire en langue vulgaire n'est donc ni simple affirmation d'une présence vocale qui résonne au creux de l'écriture, ni pure revendication du pouvoir de la lettre face à une oralité dont le prestige symbolique commencerait à s'émietter à partir de la seconde moitié du XII^e siècle. Elle engage toujours une dynamique complexe des rapports entre la lettre et la voix, l'écrit, le rythme et le corps. Le roman de *Perlesvaus* (ou *le Haut Livre du Graal* - début du XIII^e siècle), par exemple, confère certes à Joseph le statut de l'*auctor* élu qui reçoit et met par écrit les paroles sacrées dictées par la voix de l'Ange. L'espace qui abrite le Livre est toujours, certes, celui de l'abbaye, mais cet espace ne prétend plus désormais engendrer un effet de réel, la géographie qu'il déploie devenant celle, purement autoréférentielle, de la fiction qui acquiert ainsi une autonomie presque scandaleuse, au seuil de la profanation. La fin du *Perlesvaus* nous révèle en effet que ce livre latin où puise le roman est *trouvé* dans une sainte abbaye située à la limite des Marais Aventureux dans l'île d'Avalon où reposent le roi Arthur et la reine Guenièvre et où repose également – étrange coïncidence – le Graal lui-même, du moins d'après *Le Roman de l'Estoire du Graal* de Robert de Boron. L'espace du livre est donc transposé dans l'Autre-Monde intangible et troublant de la légende arthurienne dont il scelle la mort, le seul témoin palpable de la tradition se réduisant désormais à cette inlassable voix qui retransmet sans fin la légende.

Remplaçant la voix de l'ange dans *Perlesvaus*, c'est Merlin qui, dans le roman homonyme de Robert de Boron assume le rôle d'*auctor-dictator* démiurgique qui rétablit les maillons manquant dans la chaîne symbolique du langage et du monde, Blaise se rangeant au statut du copiste élu qui recueille fidèlement les révélations du prophète dans l'espace matériel d'un Livre dont l'unité est scellée (« ansis sera tes livres celez », 16, 102-103)³⁴ par l'imposition d'un Nom – le titre: « si avra non toz jorz mais (...) tes livres li Livres dou Graal », 23, 62-64 – qui assure la droite paternité de l'écriture³⁵. Tout

³⁴ La dimension du secret en rapport à la clôture, que nous avons signalée plus haut, est ici renforcée par la nature « obscurs » (16, 101) de l'auteur même du livre.

³⁵ « (...) 'et je te dirai tel chose que nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire. Si en fai un livre (...). Or quier encre et parchemin adés, car je te dirai maintes choses que tu ne cuideroies que nus hom poïst dire' » (16, 37-39; 58-61) ; « 'Lors si assembleras ton livre au lor [le *Joseph*], si sera bone chose provee de ma poine et de la toue (...). Et quant li dui livre seront assamblé, s'en i avra .I. biau, et li dui seront une meisme chose, fors tant que je ne puis pas dire ne retraire, ne droiz n'est, les privees paroles de Joseph et de Jhesu Crist.'

semble parfait, à condition que l'on oublie, par exemple, que la voix d'où émerge le Livre est fatalement imprégnée de l'origine duelle de Merlin, le fils du diable racheté par Dieu. À condition que l'on oublie également que le mage du roi Arthur n'est pas le témoin direct de tous les faits qu'il dicte : il se souvient, mais n'a pas vécu le temps de l'invention du Graal (le roman *Joseph* qui constitue le premier livre) et Blaise, quant à lui, il n'a même connu le monde arthurien. Or, c'est Merlin lui-même qui prend le soin de nous rappeler qu'il ne peut y avoir autorité sans témoignage personnel, d'où l'on conclue que ce Livre ne possède qu'un faible statut auctorial³⁶, aussi suspect et problématique que la voix de ce personnage qui lui donne corps.

Le roman n'est pas le seul genre poétique perméable au distancement ironique par rapport aux origines doubles et obscurs du récit. *Le Moniage Guillaume*, chanson de geste du XII^e siècle, témoigne d'une même instabilité de la source. En effet, alors que le prologue déploie les éléments traditionnels de la topique du Livre (« De fiere geste bien sont les vers assis;/ N'est pas juglerres qui ne set de cestui;/ L'estoire en est au mostier *Saint Denis*,/ Molt a lonc tens qu'ele est mise en oubli;/ Molt fu preudom cil qui rimer la fist » (v. 3-7), voici qu'au moment où le narrateur s'apprête à raconter la rencontre cruciale entre Guillaume d'Orange et l'ermite Gaidon, surgit un troublant « ce conte li roman » (v. 2149) qui brise totalement l'image de la source latine, ancestrale et immuable, gardée au monastère, une image qui ne sera reprise qu'à la fin de la chanson (« si con lisant trovon », v. 6856) pour une raison stratégique, car elle devra coïncider avec le moment où l'histoire du héros-saint doit s'élever au rang du mythe fondateur.

Ni même l'hagiographie, genre pourtant prestigieux et au registre si grave, n'échappe véritablement au désœuvrement produit par une voix transfuge qui se plait à mettre constamment en déroute une grammaire trop rigide et figée du récit. La *Vie de saint Thomas Becket* (circa 1174) attribuée à Guernes de Pont-Sainte-Maxence s'ouvre par un long prologue (165 vers) qui parodie clairement la topique de la source livresque trouvée dans une abbaye (celle de Canterbury, en l'occurrence). Le récit traduit en roman se présente ici comme le fruit d'une complexe et douloureuse besogne³⁷ qui consiste à mettre en confrontation les diverses leçons orales du conte, à les comparer à la source écrite (latine) de la vie du saint et à soumettre la version définitive à un minutieux travail

Einsi dist mes sires Robertz de Borron qui cest conte retrait que il se *redouble*, et einsi le dita Mellins, que il ne po savoir le conte dou Graal » (17, 108-116).

³⁶« 'Mais il ne sera pas [ton livre] en auctorité, por ce que tu n'ies pas ne ne puez estre des apostoles, car li apostole ne mistrent riens en escrit de Nostre Seingnor qu'il n'eussent veü et oï et tu n'i mez rien que tu en aies veu ne oï, se ce non que je te retrai' » (16, 96-101).

³⁷ Idée que l'on retrouve également clairement exprimée dans le prologue des *Lais* de Marie de France.

sur la forme (rimes, rythme, etc.) qui n'est pas donné à tout le monde et sans lequel nul récit se saurait devenir chant poétique :

Tuit li fysicien ne sunt adès bon mire ;
Tuit clerc ne sevent pas bien chanter ne dire ;
Asquanz des troveüers faillent a bien dire (v. 1-3).

Très vite, cependant, le registre poétique sérieux bascule du côté du jeu (non moins sérieux, par ailleurs), la première version du récit composé par le poète devenant un objet si grand de désir et de convoitise qu'elle est volée (« cel premier romanz m'uns escrivein emblé », v. 151) avant même d'avoir été corrigée et améliorée, finissant par être vendue et achetée par un « riche umme » (v. 158). Voici un prologue aux contours métapoétiques assez original dans la mesure où il remplace le motif habituel du conte déformé par la voix corrompue et corruptrice du jongleur par l'image d'une *translatio* manuscrite dévoyée à la fois par la mercantilisation du récit sous l'effet du désir mimétique et par la circulation d'une contrefaçon qui transforme la pseudo-vie de saint Thomas Becket (« cil autre romanz ke unt fait », v. 161) en une fausse monnaie du sens où la vérité côtoie le mensonge³⁸. Comme on pourra s'en douter, cet égarement n'est qu'une ironique et subtile mise en scène rhétorique visant à mettre en valeur la supériorité de cette nouvelle parole poétique (la seconde version du *roman*) dont l'intégrité, la perfection, la mesure et l'harmonie musicale et langagière ne sauraient désormais que rimer avec le terme «vérité» :

Ainc mais si bons romans ne fu faiz ne trover.
A Cantorbire fu e faiz e amendez.
N'i a mis un sul mot qui ne seit veritez.
Li vers est d'une rime en cinc clauses cuplez.
Mis languages est bons, car en France fui nez (v. 6161-6165).

Les exemples que nous venons de parcourir montrent clairement que les rapports entre la lettre et la voix³⁹ ne suivent pas une hiérarchie parfaitement délimitée et immuable. Outre une complexité historique qui provient du fait que le statut social, idéologique et culturel de l'oral face à l'écrit subit de nombreuses et profondes transformations surtout à partir du XII^e siècle (transformations que le *roman* incarne et fait miroiter), les deux instances forment un doublet dynamique, voire dialogique, tissé de complicités, de paradoxes, d'asymétries et de rivalités plus ou moins discrètes ou

³⁸ «Par lius est mençungiers e senz pleneireté ;/ E nepurquant i a le plus de verité» (v. 156-157).

³⁹ Ne reconnaissons-là le titre de cet important essai de P. Zumthor (1987) qui a profondément marqué et renouvelé les études médiévales.

ostensibles. Au cœur de cette dynamique, la Voix, ce « deuil de l'équivoque » selon la belle expression de Bernard Clément (2012 : 296), représente un souffle qui à la fois régénère l'écriture et la déchire en la confrontant sans cesse avec une altérité et une différence perturbatrice d'un ordre que la logique scripturaire aimerait imposer au récit. À l'époque où naît et se développe le récit fictionnel en langue vulgaire, ce rapport ambigu suggère-t-il peut-être une tension créatrice entre la prégnance symbolique qui émane de la voix et la dimension sémiotique incarnée par la lettre. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une tension qui, loin d'être fortuite ou conjoncturelle, est constamment recherchée, nourrie et relancée par les poètes, comme si la fiction narrative au Moyen Âge se définissait, par nature et vocation, comme une pensée et une expérience de l'entre-deux qui émerge du hiatus, de cette constante *contradiction* (Dragonetti, 1987 : 51) entre la lettre et les pulsions profondes émanant de la voix dont les frontières instables, fluides et sans cesse reconfigurées dessinent une poétique de l'incertitude et de la discontinuité qui renvoient très souvent le lecteur au non-lieu d'une impossible confrontation. La voix ne serait-elle alors que cet éternel point de fuite par rapport à ce signifiant privilégié du désir qu'est la lettre au Moyen Âge ?

Bibliographie

- ADENET LE ROI (1982). *Berte as grans piés*. Éd. critique A. Henry. Genève : Droz.
- ADENET LE ROI (1996). *Buevon de Conmarchis*. Éd. A. Henry, in *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, Tome II. Genève : Slatkine.
- ALICANS (2007). Éd. Cl. Régner. Paris : Champion.
- ANDRADE, EUGÉNIO de (1995). *Rosto precário*. Porto : Fundação Eugénio de Andrade.
- BENOIT DE SAINTE-MAURE (1998). *Le Roman de Troie*. Éd. bilingue E. Baumgartner et F. Vielliard. Paris : Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques ».
- BEUVE DE HAMPTONE (2014). Éd. bilingue de J.-P. Martin. Paris : Champion.
- BLOCH, Howard (1986). *The Scandal of the Fabliaux*. Chicago : The University of Chicago Press.
- BOUTET, Dominique (1993). *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*. Paris : PUF-Écriture.
- BOUTET, Dominique (2006). « La voix : mirages et présence de l'oralité au Moyen Âge », in F. Lestringant et M. Zink, *Histoire de la France littéraire, vol. I, Naissances, Renaissances, Moyen Âge-XVI^e siècle*. Paris : PUF.

- BOURGAIN, Pascale (2005). « Latin/langue vernaculaire », in J.-R. Valette (dir.). *Perspectives médiévales. Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales*. Paris : Société de Langues et de Littératures Médiévales d'Oc et d'Oil.
- CARRETO, Carlos F. Clamote (2007). « Topique et utopie du livre au Moyen Âge : le texte (im)possible », in A. Milon et M. Perelman. *Le Livre et ses espaces*. Paris : Presses Universitaires de Paris 10, p. 35-61.
- CARRETO, Carlos F. Clamote (2016). « A voz ou a plenitude do texto. Performance oral, práticas de leitura e identidade literária no Ocidente medieval », in *Medievalista*, 19 [Consulté le 13/10/2017]. <URL: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA19/carreto1903.html>>
- CARRUTHERS, Mary (2002). *Machina memorialis : Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*. Paris : Gallimard.
- CERQUIGLINI, Bernard (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris : Seuil.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (1992). *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIX^e siècle – 1300-1415*. Paris : Hatier.
- CHRETIEN DE TROYES (1981). *Érec et Énide*. Éd. M. Roques, Paris : Champion.
- CHRETIEN DE TROYES (1994). *Romans* : Paris : Librairie Générale Française.
- CLEMENT, Bernard (2012). *La Voix verticale*. Paris : Belin.
- DRAGONETTI, Roger (1987). *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*. Paris : Seuil.
- GAUTIER D'ARRAS (1988). *Ile et Galeron*. Éd. Y. Lefèvre. Paris : Champion.
- GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE (1936). *La Vie de saint Thomas Becket*. Éd. E. Walberg. Paris : Champion.
- GUILLAUME D'ANGLETERRE (1988). Éd. critique A. J. Holden. Genève : Droz.
- ISIDORE DE SEVILLE (1993). *Etymologies*. Éd. bilingue Latin/Espagnol de J. Oros Reta et M-A. Marcos Casquero. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, vol. I.
- KOBLE, Nathalie (2005). « *Le Lai du cor* » et « *Le Manteau mal taillé* ». *Les dessous de la Table Ronde*. Paris : Éditions rue d'Ulm.
- LA BATAILLE LOQUIFER (1975). Éd. M. Barnett. Oxford : Blackwell, « *Medium Aevum Monographs. New Series* », 6.
- LA CHANSON D'ANTIOCHE (2011). Éd. B. Guidot. Paris : Champion.
- LA DESTRUCTION DE ROME (1990). Éd. L. Formisano. Londres : Anglo-Norman Text Society, « *Plain Texts Series* », 8.
- LA MORT AYMERI DE NARBONNE (2000). Éd. critique P. Rinoldi. Milan : Unicopli.
- LA PRISE D'ORANGE (1986). Éd. Cl. Régnier. Paris : Klincksieck.

- LE MONIAGE GUILLAUME* (2003). Éd. Critique N. Andrieux-Reix. Paris : Champion.
- LE MONIAGE RAINOUART* (1988). Éd. G. A. Bertin. Paris : Picard, vol. II.
- LE ROMANZ DU REIS YDER* (2010). Éd. critique et traduction par J. Ch. Lemaire. Fernelmont : E.M.E.
- MERLIN* (1979). Éd. A. Micha. Paris : Champion.
- MÖLK, Ulrich. *Les Débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*. Paris : Classiques Garnier.
- PAYEN, Jean-Charles (1990). *Littérature française : le Moyen Âge*. Paris : Arthaud.
- RAOUL DE HOUDENC (2014). *Méraigis de Portlesguez*. Éd. M. Szkilnik. Paris : Champion.
- ROBERT DE BLOIS (2008). *Biaudouz*. Éd. critique et traduction par J.-Ch. Lemaire. Liège : Éditions de l'Université de Liège.
- STOCK, Brian (1983). *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton : Princeton University.
- TRISTAN ET ISEUT : LES POEMES FRANÇAIS - LA SAGA NORROISE* (1989). Éd. Bilingue par Ph. Walter et D. Lacroix. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Lettres Gothiques ».
- VANDENDORPE, Christian (1999). *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : La Découverte.
- ZINK, Michel (1993). *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche »
- ZUMTHOR, Paul (1987). *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1993). *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Seuil.

DU MENTEUR AU FRAUDEUR : OUI-DIRE ET RACONTAGES

La voix de l'enfance retrouvée d'Eugène Savitzkaya¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
Un. Porto – ILCML - APEF
jalmeida@letras.up.pt

Résumé : cette étude part de deux romans de l'écrivain belge francophone d'origine slave, Eugène Savitzkaya, publiés chez Minuit, où il revient sur son enfance wallonne et sur la figure de la mère en recourant à des stratégies narratives impliquant le oui-dire, la redite et le racontage, ainsi qu'au feuilletage d'albums et collage de souvenirs divers. En effet, *Mentir* (1977), roman éminemment poétique et rythmique, signalait l'entrée en fiction de cet auteur, surnommé le « muezzin » pour son attachement à une poétique et rythmique de la voix, à l'énonciation mélodique ou à une réénonciation comme voix continuée(s). En 2015, à la suite d'une intense production littéraire plus d'une fois primée, Eugène Savitzkaya revient sur ce passé et sur cette technique dans *Fraudeur*, preuve qu'à la voix de l'écrivain s'associe la conscience de l'irréremédiable passage par la fiction.

Mots-clés : Eugène Savitzkaya, mensonge, racontage, enfance.

Abstract: This paper will start from two novels by the Belgian Francophone writer of Slavic origin, Eugène Savitzkaya, published by Minuit, in which he looks back on his Walloon childhood and on his mother's figure by resorting to narrative strategies involving the hearsay, repetition and storytelling, as well as the flipping of albums and collage of many memories. Indeed, *Mentir* (1977), an eminently poetic and rhythmic novel, indicated this author's entry into fiction, nicknamed the "muezzin" because of his attachment to a poetic and rhythmic voice, the continued monotonous chant or to repetition as continued voice(s). However, in 2015, after an intense and more than once awarded literary production, Eugène Savitzkaya returns to this past and this technique in *Fraudeur*, in which the writer allies the consciousness of the irremediable passage through fiction.

Keywords: Eugène Savitzkaya, lies, gossips, childhood.

¹ Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

Entre *Mentir* (1977), le premier roman de l'écrivain belge francophone Eugène Savitzkaya et son dernier récit en date, *Fraudeur* (2015), le tout jeune auteur de Minuit, prometteur de modernité et d'avenir, a certes vieilli, mais pas son écriture, et surtout pas son imaginaire romanesque, foncièrement ancré dans une enfance perdue à raconter et à revivre par la fiction : « Mon enfance perdue est mon seul avenir, mon seul but véritable et cohérent » (Savitzkaya, 1981 : 103). Savitzkaya, dont les parents sont slaves, revient sur cette époque bénie de l'émigration dans la campagne wallonne en contexte rural et sur son rapport affectif à la figure de la mère adorée. Pour quiconque a suivi les quarante ans de sa production fictionnelle et se souvient du style et du fond diégétique et fantasmatique de *Mentir*, ce nouveau texte, *Fraudeur*, donne l'idée d'une reprise, voire d'une synthèse de son univers romanesque si particulier, détectable à partir d'une seule phrase (Lindon, 1993 : 13).

En effet, le titre de ces deux romans pointe déjà la cohérence dans une approche négative et défective, voire déceptive de la fiction en tant qu'hypothèse de racontage approximatif de l'enfance et de la mère. *Mentir* avoue l'essence même de la démarche fictionnelle, l'impossibilité de rendre un vécu authentique et fiable, voire la volonté explicite de ne pas le rendre et d'assumer le racontage. Il est vrai, au dire de l'écrivain, que toute écriture ressortit à une démarche mensongère (Savitzkaya, 1995 : 9). *A fortiori*, l'écriture de soi ne peut se bâtir que selon cette recette scripturale : « Dire plus. Exagérer les choses. Exagérer la vérité. Jouer » (*idem* : 10).

Le terme « Fraudeur », quant à lui, renvoie sémantiquement à la tromperie, voire à l'escroquerie ; un continuum fictionnel et stylistique assuré par un auteur-narrateur qui, de surcroît, se fait explicitement et d'entrée de jeu passer pour un « fou » (Savitzkaya, 2015 : 7). Dans une démarche d'autodérision et de prise de recul, le narrateur assumera cette identité qu'il avait déjà endossée auparavant dans *Fou civil* (Savitzkaya, 1999) : « Il n'a ni nom, ni matricule, ni argent, ni ventricule » (Savitzkaya, 2015 : 7) ; « La plupart du temps il fraude » (*ibidem*).

Or ces stratégies narratives récurrentes impliquent le ouï-dire, la redite et le racontage, ainsi que le feuilletage d'albums et le collage de souvenirs divers, quoique prégnants. En effet, *Mentir* - roman éminemment poétique et rythmique - signalait l'entrée en fiction de cet auteur - surnommé le « muezzin » pour son attachement à une poétique et rythmique de la voix, à une littérature à déclamer à voix haute, à l'énonciation continuée ou à une ré-énonciation comme voix continuée(s). Et de fait, Eugène Savitzkaya apparaît très souvent associé dans la critique à ces auteurs dont les textes

appellent la performance (Tholomé, 2013 : 4-11), c'est-à-dire qui convoquent implicitement le corps (*idem* : 7) ou, si l'on veut, une poétique de la voix (Martin, 2017).

S'il est vrai qu'il y a un ancrage autobiographique, celui-ci subit soit l'érosion, soit l'extrapolation fictionnelle, cette « exagération » mythomane à laquelle le sujet recourt dans la difficile transcription de sa « vérité personnelle, individuelle, intime (...), c'est-à-dire cela que vise tout projet autobiographique » (Lejeune, 1975 : 42). Nous avons en tous cas affaire à des racontages de famille mis en fiction. Une lecture contrastive de *Mentir* et de *Fraudeur* fait apparaître un même souci et une même stratégie narrative censée rendre un passé enfoui par le biais du collage de souvenirs épars et du raconter autour de la saga familiale.

À cet égard, Carmelo Virone fait référer l'autobiographie chez Savitzkaya au travail scriptural du texte. En quelque sorte, l'opacité du texte fait écran à une lecture autoréférentielle, la complexifie et la magnétise tout à la fois, car « La perspective autobiographique (...) dévoile le geste d'autorité par lequel l'auteur confère aux signes une arbitrate seconde, – délibérée –, en insérant l'événement vécu dans un réseau d'équivalences à partir duquel peut s'amorcer la dérive des signifiants, en le transformant en événement de vocabulaire » (Virone, 1993 : 181). Cette particularité du jeu autofictionnel renvoie à la spécificité de l'écriture autofictionnelle en Belgique, laquelle n'a pas attendu le discours théorique français.

Ainsi, tantôt Savitzkaya se détache complètement de la matière diégétique : « Pas de souvenir, parce que je n'ai pas d'expérience de vie. Je n'ai pas de famille non plus, ou elle est sans intérêt » (Guibert, 1982 : 6), tantôt il endosse ouvertement l'autobiographie : « Le principal sujet d'intérêt, c'[est] moi » (Delmez, 1991 : 41). D'où la pertinence ici du concept de « pacte fantasmatique » dégagé par Philippe Lejeune, où le narrataire se tient sur ses gardes quant aux ressemblances des faits narrés par rapport à l'histoire personnelle de l'auteur (Lejeune, 1975 : 33).

Savitzkaya a multiplié les entretiens où s'éclairent des pans entiers de son enfance et de ses souvenirs familiaux (Savitzkaya, 1980 ; Guibert, 1982 ; Maury, 1984 ; Gaudemar de, 1992). Né le 26 février 1955 à Saint-Nicolas-lez-Liège, de mère russe et de père polonais, Eugène Michel Léon Savitzkaya porte en fait le nom maternel imprononçable. Ses parents furent victimes des terribles convulsions historiques qui secouèrent la Russie blanche et la Pologne au cours de la Deuxième Guerre mondiale : déportations et déplacements. La mère est originaire d'un milieu aisé de Smolensk. Elle se retrouva en Belgique comme beaucoup d'exilés russes, mais espérait vivre le rêve américain, cette Belgique ne représentant qu'une escale. Toutefois, un premier mariage malheureux avec

un Flamand la retint près de Bruges. Il en naquit le demi-frère aîné d'Eugène. À partir de là, elle se replia sur ses rêves brisés, souffrit beaucoup et tomba gravement malade.

Comme « elle a rompu tous les ponts » (Gaudemar de, 1992 : 20), son histoire personnelle en est devenue plus mystérieuse, conjecturale, faites de racontars décousus. À plusieurs reprises, Savitzkaya avoue ignorer presque tout de l'histoire maternelle, ce qui le poussera à écrire *Mentir*, où il met en scène la mère dans sa déception, ses incertitudes et sa tristesse : « La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes » (Savitzkaya, 1977 : 39). Amputée de son rêve d'évasion, elle suggère au narrateur l'image d'un fauve en cage : « Panthère luisante. Et comment flambait sa robe (...) » (*idem* : 74).

Toutefois ce premier roman place la mère devant ce fait accompli, décevant, mais irrémédiable - l'installation définitive en Belgique - : « Mais elle dit que la ville, cette ville où elle habite n'est pas tellement laide (...). Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk » (*idem* : 52). Si dans *Mentir* la redite de la maladie et de l'abatement de la mère recourait à quelques reliques photographiques et partait d'une phrase litannique - « Ces fleurs ne sont plus pour moi » (*idem* : 9) -, dans *Fraudeur*, cette image lointaine s'impose à nouveau : « Voilà pourquoi les pétales des pivoines, d'un rouge à faire peur, d'un blanc lugubre, tombèrent en paquets au pied des tiges » (Savitzkaya, 2015 : 105).

Nous dégagerons ici quatre procédés narratifs utilisés pour la mise en fiction du souvenir et du racontage familial : le oui-dire, l'incertitude, l'amnésie et le déni. Le oui-dire souligne la contrainte du travail mémoriel et met en évidence le côté problématique du roman en tant que résultat d'une expérience personnelle : « La nuit, m'a-t-on dit, ma mère dans sa robe de chambre en interlock bleu passait très souvent dans nos chambres (...) » (*idem* : 39) ; « On m'a dit. Ma mère passait souvent dans nos chambres, une fois la chambrée endormie (...) » (*ibidem*) ; un registre que *Fraudeur* reprendra quarante ans plus tard à propos du ressassement des mêmes souvenirs.

Par le truchement de quelques photos de familles et des témoignages transmis, le narrateur se bâtit une image fuyante et fictive de la mère. Comme le souligne Jean-Paul Gavard-Perret, la fiction poursuit un projet très particulier de perlaboration personnelle, de construction ou positionnement du moi du narrateur par rapport à la mère - instance fusionnelle par excellence, envers laquelle la fiction opère déjà un détachement, une coupure ombilicale -, et finalement par rapport au monde et aux lois menteuses auxquelles il faudra désormais se confronter, et qu'il s'agira d'assimiler au mieux. Selon lui, la fiction vise à « (...) atteindre une sorte d'invulnérabilité du fils, l'impossible alors devenant le possible, la fiction, une source et non un lieu de silence, car l'interdit, l'obscur

du théâtre du moi, commençaient à se dégager d'une nuit haletante » (Gavard-Perret, 1995 : 35).

Aussi *Mentir* - roman des propos rapportés – déploie-t-il le statut assumé de la fiction : n'être que « fiction » ; c'est-à-dire ni vraie, ni fausse, mais toujours hantée par le mensonge et l'exagération : « Elle descendit du train, dans cette gare. C'était une jeune femme plutôt maigre vêtue d'une longue jupe claire et d'une veste grise. Elle souriait. Elle marchait vite vers sa maison. Mais j'exagère » (Savitzkaya, 1977 : 41) ; « Elle garde son sourire aux lèvres. Elle ouvre plus fort encore sa bouche. Elle semble crier. Mais là, j'exagère. Ce n'est même pas certain qu'elle marche vite, qu'elle accélère, qu'elle sourie » (*idem* : 66-67). On sait trop combien le racontage a tendance à en rajouter...

Comme le rappelle Pierre Mertens, si nous sommes voués au oui-dire et à l'incertitude, c'est qu'une suspicion fondamentale imprègne tout, c'est qu'elle « (...) gît au vif du sujet » (Mertens, 1977 : 20). Le lecteur veut s'attacher à des pans de vérité autobiographiques, mais doit se contenter de la juxtaposition de quelques mots, phrases en guise de souvenirs collectés : « La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes. Peut-être. Elle devait se promener à travers la maison et entrer dans les chambres pour nous caresser les cheveux. Peut-être » (Savitzkaya, 1977 : 39). Nous avons affaire à une histoire en creux, une traduction possible du racontage en littérature. Elle reflète le « doute fondamental » inscrit au sein même de la modernité littéraire : « Si la vérité n'existe pas, tout est permis » (Mertens, 1977 : 20). Le narrateur-menteur se contente d'hypothèses approximatives : « J'ai peut-être vu ma mère, alors que l'obscurité venait de s'introduire dans la maison. Mais était-ce bien ma mère, en chemisier clair près d'un escalier, la main sur la rampe, muette ? Et aucune maison n'était plus spacieuse » (Savitzkaya, 1977 : 27).

Rien d'étonnant que ces modalisations dubitatives abondent dans une obsession litanique ressassante. Les « peut-être », « je crois » et « sans doute » sont autant de marques d'un doute primordial référé à une mémoire trouble : « Ai-je vu ma mère ? » (*idem* : 25) ; « Elle ne disait peut-être rien, peut-être peu de chose sans importance, peut-être quelque chose d'imprécis et de vague » (*idem* : 29) ; « Sur la photo, elle paraît, je crois, trop maigre et trop pâle pour l'âge qu'elle devait avoir à cette époque éloignée. Il y a de cela maintenant des années et des années, trop d'années » (*idem* : 65) ; « Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk. À Calcutta ou à Smolensk, cela n'a pas d'importance, dit-elle sans prononcer ces mots, sans dire vraiment cela » (*idem* : 52).

D'ailleurs, Smolensk - la ville natale de la mère - reviendra comme le repère imaginaire et fantasmatique de *Fraudeur* - cette « lettre, jamais envoyée, [est] adressée

à sa mère » (Savitzkaya, 2015 : 135) - : « Regarde les peupliers de Hesbaye, celle qui était joyeuse et qui chantait dans l'air parfumé de la province de Smolensk en compagnie des autres enfants dont il faudra chercher les traces » (*idem* : 12).

En réalité, Jean-Paul Gavard-Perret attribuait une intention émancipatrice à *Mentir* : « L'auteur pouvait ainsi dans cette première fiction, se regarder et se débarrasser de son image narcissique. Il ne se recouchait pas dans son texte comme dans un jus amniotique afin de se tromper lui-même » (Gavard-Perret, 1995 : 35). Alors, ce « premier je » équivaut à un « premier jet », à un arrachement fictionnel hors du ventre maternel qui coïnciderait avec le départ / le décès de la mère adorée : « Il s'agit de ma mère. Elle s'en va. Elle part pour toujours (...). Elle se sépare de nous » (Savitzkaya, 1977 : 77).

Dans une démarche récapitulative cette fois, *Fraudeur* reproduira autrement ce deuil : « L'enfant grandit près de sa mère absente, gardant dans ses narines sa fragrance intime, l'onctueuse douceur de sa peau, le son de sa voix voilée et un peu rauque, et la souplesse de ses doigts (...). Une camionnette noire emportait la mère du petit garçon (...) » (Savitzkaya, 2015 : 99-100).

Ainsi, quelque quarante ans plus tard, l'auteur-narrateur de *Fraudeur* revient sur les mêmes épisodes de son enfance. Le lecteur avisé et connaisseur de l'entièreté de l'œuvre savitzkayenne y reconnaîtra l'imaginaire et l'univers qui fondent la fiction de l'écrivain slave et liégeois, à commencer par le décor : « Les champs brabançons » (*idem* : 8). À nouveau, il s'agit de mettre de l'ordre dans des souvenirs, photos et racontages de l'enfance, et de récapituler une vie en ne perdant rien des bribes d'une enfance, alors que le temps menace de tout emporter et dissoudre : « Le temps coule et nous marchons par lentes coulées. Décrivons la chambre du jeune homme, belge de surcroît par le premier mariage de sa mère (elle est à côté, de l'autre côté du palier, dort-elle ? Il faut savoir ici qu'il partage sa chambre avec son frère adoré, son frère aîné (...)) » (*idem* : 28). Et à nouveau, la figure de la mère s'impose comme catalyseur de cette reconstitution approximative (menteuse, fraudeuse) de l'enfance : il « pense à sa mère vivante » (*idem* : 8) ; « Il sait que sa mère ment » (*idem* : 30).

Ce roman est écrit sous le signe expressément métaleptique de la fiction auquel l'auteur nous a habitués dans d'autres récits : « L'histoire peut commencer », « Tout y sera dit », « Mais nous n'y sommes pas encore » (*idem* : 25), « Le bon déroulement du récit » (*idem* : 17). Il affiche explicitement ses bordures narratives : « Un jour... » (*idem* : 157, 159, 165), et recourt à la focalisation par inversion simple typique du récit : « Vint un enfant en pleine guerre » (*idem* : 74) ; « Arriva en courant un jeune adolescent (...) » (*idem* : 156).

En remontant l'arbre généalogique de Savitzkaya (*idem* : 38), *Fraudeur* ressasse les origines slaves de l'écrivain belge en relation avec l'invasion barbare des Huns (*idem* : 11, 32). Cette invasion hunnique métaphorise l'installation de la famille au nom imprononçable dans la campagne wallonne, sous le « regard des villageois » (*idem* : 83) de Petit-Axhe (*idem* : 108), ainsi que la préservation des us et coutumes slaves dans le quotidien du foyer familial : « Les Slaves aiment se reposer, penser à rien et à tout, disséquer l'improbable, jouir d'une goutte d'eau qui grossit à la jonction de deux gouttières, des reflets de soleil dans un verre de thé fort » (*idem* : 75), et ce en contraste avec les idiosyncrasies locales :

Il s'est penché longtemps et a médité dans tous les sens sur des monceaux de coquilles bivalves qu'on nomme moules. C'est que, dans sa famille, au temps où la mère était aux fourneaux, jamais on n'en mangea. Cela faisait partie de la cuisine autochtone et, n'étant jamais convié aux tables du village, il n'en connaissait pas l'usage (*idem* : 82).

Tout comme dans *Mentir*, il s'agit de partir de souvenirs et de documents photographiques, voire des racontars familiaux : « Elle parle d'une grande partie de sa vie ancienne » (*idem* : 114). À nouveau, le récit assume des tranches mémorielles et l'« évocation de ces vieux souvenirs » (*idem* : 39), comme ces chaises que l'on plaçait dehors en été sur les trottoirs (*idem* : 97). Il y a là, à nouveau, une sorte de passage en revue de scènes gravées dans la mémoire et présentées tels des portraits intimes, des images obsédantes par le biais de structures déictiques : « Le voilà au fumier » (*idem* : 19), « Revenons à la ferme qui dort ou qui simplement se repose » (*idem* : 69), « Nous sommes entre Omsk et Tomsk » (*idem* : 127) ; voire de façon très condensée, comme pour ne rien perdre de cette enfance : « Le fou jeune est au bois des tombes. Son frère aîné court la campagne. Le père est au charbon. La mère est nue dans sa chambre dans l'odeur des bananes trop mûres et du seau d'aisances » (*idem* : 88).

À partir de ce récit, on saisit mieux les non-dits et les racontars auxquels *Mentir* faisait subtilement allusion (1977), notamment la maladie prolongée de la mère alitée, à peine effleurée, tout comme la hantise du souvenir des pivoines et de l'odeur de banane - métonymie de la figure maternelle, de son odeur et de sa présence dans la maison (Savitzkaya, 2015 : 104-105) :

Ces fleurs près de mon pied, contre ma peau et mes orteils, toutes ces fleurs ici amoncelées, croissantes, envahissantes, repoussantes, ces fleurs amassées ne sont pas, ne sont plus, ne seront plus jamais pour moi, pour mon corps, pour mes mains et mes cheveux, surtout pas ces pivoines énormes, écarlates, même plus foncées encore, ne sont plus pour moi, disait-

elle en été dans l'ancienne maison, mais que ce soit dans l'autre maison plutôt que dans celle-ci n'a aucune importance, n'a plus d'importance (Savitzkaya, 1977 : 9).

Cette scène se voit réélaborée dans *Fraudeur* :

L'été cette année-là, se consuma dans ce feu-là et dans ce parfum qui détruisait les pensées dans sa tête. Voilà pourquoi les arbres perdirent toutes leurs feuilles et tous leurs fruits le même mois. Voilà pourquoi les pétales des pivoines, d'un rouge à faire peur, d'un blanc lugubre, tombèrent en paquets au pied des tiges (Savitzkaya, 2015 : 105).

Pour le reste, le narrateur renoue avec les hypothèses suscitées par le feuilletage d'albums-photos, les bribes de souvenirs et les potins familiaux dont il essaie de restituer la cohérence narrative. Ce faisant, *Fraudeur* « récapitule » *Mentir* dans son incertitude : « Sa mère pensait selon le rythme de ses pensées. Ne pense surtout pas, lui disait le faucheur, ne pense pas, arrête de penser et tu guériras » (*idem* : 104) ; « Cette femme qui dort est la mère de l'enfant. Si elle ne dort pas, elle pense, elle pense beaucoup. Mais qu'est-ce que c'est penser ? » (*idem* : 73).

Mais, en filigrane, c'est une fiction de la Belgique profonde qui ressort *aussi* de ce récit à plus d'un égard « mitoyen » : « Qu'est-ce que la Belgique pour une slave ? C'est à deux pas de Paris, la ville rêvée » (*idem* : 156), ainsi que la conscience du temps écoulé depuis *Mentir*, des effets désabusés du vieillissement et de l'humaine condition : « L'espoir prolonge et aggrave la misère humaine, seul est heureux celui qui a perdu tout espoir » (*idem* : 161).

Quiconque connaît l'œuvre d'Eugène Savitzkaya sait sa cohérence thématique et stylistique, que *Fraudeur* cautionne et renforce par rapport à *Mentir* : un même imaginaire, une même insistance sur le bestiaire de la basse-cour, le même jeu lexical, presque scolaire autour des féminins des noms d'animaux, le même souci de la nomenclature botanique, la même approche holistique du quotidien.

À cet égard, le motif final de l'œuf de l'oie n'est guère innocent dans sa portée cosmogonique. En effet, l'œuf renvoie à la totipotence de la vie, à l'origine de toutes choses et à la concentration de tous les éléments, même narratifs :

Un œuf devra être cuit. L'œuf est sorti de l'oie. L'oie a mangé des vers, de l'herbe, des fanes de navets, du maïs et des coquilles d'œufs. Dans l'œuf, il y a de la pierre calcaire et d'autres minerais. On mettra l'œuf dans de l'eau bouillante. Celui qui met l'œuf dans l'eau est né d'une femme qui ment ou qui tait son passé (*idem* : 139).

Bibliographie :

- DELMEZ, Françoise (1991). « Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91 », *Écritures*, n° 1, pp. 22-43.
- GAUDEMAR Antoine de (1992). « Le jardin d'Eugène », *Libération*, 2 avril, pp. 19-21.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (1995). « Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction », *Prétexte*, n° 8, janvier-mars, pp. 33-35.
- GUIBERT, Hervé (1982). « Lettre à un frère d'écriture », *Minuit*, n° 49, pp. 2-12.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LINDON, Mathieu (1993). « La perversité, si simple et si douce », *Mongolie, plaine sale*. Bruxelles : Labor, pp. 12-15.
- MARTIN, Serge (2017). *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Taulignan : Marie Delarbre éditions, coll. « Théories ».
- MAURY, Pierre. (1984). « Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance », *Le Soir*, 2 juin.
- MERTENS, Pierre (1977). « Une réalité en creux », *Le Soir*, 6 avril.
- SAVITZKAYA, Eugène (1977). *Mentir*. Paris : Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1980). « Un jeune Belge », in Pierre Mertens & Claude Javeau (éds.). *La Belgique malgré tout*. Bruxelles : Revue de l'UB, pp. 425-427.
- SAVITZKAYA, Eugène (1981). « L'écriture en spirale », *Revue Estuaire*, n° 20, pp. 103-104.
- SAVITZKAYA, Eugène (1999). *Fou civil*. Paris : Flohic.
- SAVITZKAYA, Eugène (2015). *Fraudeur*. Paris : Minuit.
- THOLOMÉ, Vincent (2013). « Lecture performance : définition toute provisoire d'un art encore en devenir », *Le Carnet et les Instants*, n° 174, pp. 4-11.
- VIRONE, Carmelo (1993). « Lecture », *Mongolie, plaine sale*, Bruxelles : Labor, pp. 163-189.

ENTRE TRADITION ET TRANSGRESSION

La poétique du conte dans l'œuvre de Michel Tournier

ARLETTE BOULOUMIE
Université d'Angers
bouloumi@club-internet.fr

Résumé : Nous nous proposons d'étudier chez Michel Tournier la réécriture des contes populaires de la tradition orale (Perrault) et ceux inspirés du romantisme allemand, de la Bible, des *Mille et une nuits*. Nous étudierons la définition que Tournier donne du conte en l'opposant à la nouvelle et à la fable, ses liens étroits avec le mythe. Les constantes de la réécriture : inversion, actualisation, carnavalisation, mélange des tons, inquiétante étrangeté ou comique, poésie ou réalisme, usage de la réminiscence, double lecture, nature du fantastique, seront mis en valeur dans les contes étudiés. Dans chaque texte, la présence en filigrane, pleine d'humour, du conteur, traduit l'importance que Tournier accorde à la tradition orale et au message philosophique sous-jacent. Les textes étudiés sont, dans *Le Coq de Bruyère* : « La Fugue du Petit Poucet », « Tristan Vox », « La famille Adam », et, dans *Le Médianoche amoureux* : « La légende de la peinture » et « Les deux banquets ou la commémoration ».

Mots-clés : contes, mythe, tradition orale, réécriture, philosophie.

Abstract: We want to study, in Michel Tournier's works, the rewriting of popular tales of the oral tradition (Perrault) and those inspired by German romanticism, or by the Bible or *One Thousand and one nights*. We shall give Tournier's definition of the tale in opposition with the novel and his analogy with the myth. The characteristics of the rewriting: inversion, actualization, disturbing quaintness or comic, poetry or realism, use of reminiscences, double reading, nature of fantastic, will be studied. In each text, the presence, full of humour, of the teller, shows the importance for Tournier of the oral tradition and of the philosophical message. The texts studied are, in *Le Coq de Bruyère*: "La Fugue du Petit Poucet", "Tristan Vox", "La famille Adam", and in *Le Médianoche amoureux*: "La légende de la peinture" and "Les deux banquets ou la commémoration".

Keywords: tale, myth, oral tradition, rewriting, philosophy.

J'ai souvent invité Michel Tournier dans mes classes, du lycée à l'université, où il aimait dialoguer avec les étudiants. Il avait une aisance extraordinaire à l'oral. Dans ses déplacements à l'étranger, au Sénégal en particulier, à l'invitation du Président Senghor, il ne manquait jamais d'aller échanger avec les jeunes collégiens ou lycéens. Dans un entretien pour la revue *Europe*, en 1989, à l'occasion de la publication de son recueil de contes et nouvelles, *Le Médiannoche amoureux*, il dit : « Avant d'écrire une histoire, je la répète une dizaine de fois autour de moi, quand je vais dans une école, quand je fais une conférence. (...) La répétition est création. » (*Europe*, 1989 : 148-149). Ce en quoi il se rapproche de la tradition orale. Pour situer Tournier dans cette opposition de l'oral et de l'écrit, je citerai ces lignes qu'il écrit en 1994 dans *Le Miroir des idées* (Tournier, 2001)¹ intitulées « La parole et l'écriture » :

La parole est première. Dieu créa le monde en le nommant. C'est le Verbe créateur. L'écriture qui apparut des millénaires plus tard découle de la parole, et a besoin d'elle pour l'irriguer. Toute l'histoire de la littérature est faite de retours constants de l'écriture à cette source vive et vivifiante qu'est le langage parlé. Un grand auteur est celui dont on entend et reconnaît la voix dès qu'on ouvre l'un de ses livres. Il a réussi à fondre la parole et l'écriture. (*MI* : 111-112)

Tournier cite les contes comme les plus hauts sommets de la littérature mondiale. « Je ne place rien au-dessus du Chat Botté, du Petit Poucet de Perrault » dit-il et le premier chapitre de son autobiographie, *Le Vent Paraclef*², contient un éloge de *La Reine des neiges* d'Andersen, ce conte « qui associe la familiarité la plus quotidienne et le fantastique le plus grandiose » (*VP* : 50-52). Il précise dans un article du *Monde de l'Éducation* : « Les contes remontent à la tradition la plus ancienne puisque les *Mille et une nuits* et les Parables de l'Évangile relèvent de ce genre à la fois bref, débordant de significations, mais mystérieux et chiffré. » (Tournier, 1998).

L'évolution de Tournier du naturalisme mystique à la féerie du conte a surpris ceux qui avaient été séduits par ses romans. *Le Coq de Bruyère*, publié en 1978 est le premier recueil de contes et nouvelles, avant *Le Médiannoche amoureux*³ (1989), témoignant d'une évolution vers un idéal de concision, de limpidité et de brièveté. Tournier reprend les thèmes des contes traditionnels disparus, ceux de la mythologie populaire qui s'adressent aux enfants mais tout autant aux parents. De cette technique de la réécriture Tournier affirme : « Peut-être le comble de l'art consiste-t-il à créer du nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement

¹ Abrégé *MI*.

² Abrégé *VP*.

³ Abrégé *MA*.

lointain dans le passé du lecteur », ce qui crée une indispensable complicité entre donneur et receveur (*VP*, 205). Il favorise en même temps une double lecture, celle de l'enfant et celle de l'adulte. Gérard Genette lui fait écho dans *Palimpsestes* :

Disons (...) que l'art de « faire du neuf avec du vieux » a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès » : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble. (Genette, 1982 : 451)

Nous verrons d'abord la définition des contes selon Tournier avant d'en étudier quelques-uns, présents dans son premier recueil *Le Coq de Bruyère*, à savoir : « La Fugue du petit Poucet » reprise d'un texte de Perrault, puis « Tristan Vox » qui reprend un mythe plus général, celui du double, inspiré du romantisme allemand, enfin, « La famille Adam », réécriture d'un texte de la Genèse, et, dans *Le Médiocre amoureux*, un conte dans la tradition orale des *Mille et une nuits* et des contes orientaux.

Tournier place en exergue, au-début du *Coq de Bruyère*, trois vers de Lanza del Vasto extraits du *Chiffre des choses* (1942) :

*Au fond de chaque chose, un poisson nage.
Poisson, de peur que tu n'en sortes nu,
Je te jetterai mon manteau d'images.*

Dans la dixième des *Lettres parlées à son ami allemand Hellmut Waller* (2015)⁴, il déclare :

Ces trois vers je les aime beaucoup parce qu'ils définissent toute une esthétique, le conteur étant celui qui ne veut pas que les poissons qui sont au fond des choses apparaissent dans leur nudité effrayante et incompréhensible. Ça, c'est le métaphysicien. Le conteur, lui, leur jette son manteau d'images, c'est-à-dire qu'il les habille avec sa propre substance, à lui conteur, sa vérité subjective. » (*LP*: 139)

Le conte a pour lui une signification philosophique cachée comme la parabole.

Remarquons que le conte, chez Tournier, n'est pas toujours publié seul, il est souvent enchâssé comme dans *La Goutte d'or*, roman réaliste où deux contes, « Barberousse » et « La Reine blonde », illustrent les pouvoirs tantôt bienfaisants tantôt destructeurs de l'image. Ces contes s'insèrent parfois dans le texte lui-même comme dans

⁴ Abrégé *LP*.

le conte de Noël « La Fugue du Petit Poucet » où le récit de la Chute des hommes dans le règne animal de la violence est fait par Logre, héros du conte qui devient conteur lui-même. Dans *Le Méridianoche amoureux*, ce sont les nouvelles puis les contes, racontés par les invités, dont dépend le dénouement du roman, à savoir si les époux restent ensemble ou se séparent. Les contes dialoguent avec le récit-cadre, l'éclairent, illustrant ici la fonction de réconciliation de la littérature.

Tournier souligne, dans *Le Vol du Vampire* (1981)⁵, la proximité du conte et du mythe : « Noyés dans l'épaisseur d'une affabulation puérile (...) travestis et brisés, (les mythes) n'en prêtent pas moins leur puissante magie à une historiette populaire. » (VV : 43). Or qu'est-ce qu'un mythe ? C'est « un édifice à plusieurs étages » (VP : 188) dont le rez-de-chaussée est enfantin et le sommet métaphysique. Il se prête ainsi à une double lecture pour les enfants et pour les adultes.

Dans l'article « Barbe-Bleue et le secret du conte » (VV : 38), Tournier compare la nouvelle, la fable et le conte. La nouvelle qui se rapproche du fait divers dans les journaux, relate une « histoire vraie » souvent triste et dépourvue de message. La fable, elle, comporte un enseignement, non de morale, mais de sagesse, mélange d'intelligence et d'expérience. Quant au conte, à « l'épaisseur glauque », il est « hanté par une signification fantomatique qui nous touche, nous enrichit mais ne nous éclaire pas » (VV : 40) ; c'est un « souvenir vague et insaisissable (...) de *réminiscence*, comme l'ombre du souvenir » (VV : 42) qui explique son attrait. La nouvelle, souvent pessimiste et dépourvue de transcendance, de même que la fable, trop didactique, intéressent moins Michel Tournier que le conte, cette « nouvelle hantée » qui nous livre souvent, selon lui, une vision plus optimiste. Selon Jean-Bernard Vray : « La nouvelle serait le pur constat d'une réalité morose et même sordide. Le conte, au contraire, se caractériserait par une plénitude spirituelle cachée faite d'échos et de réminiscences. » (Vray, 1997 : 107)

Michel Tournier puise dans les traditions les plus diverses, il se qualifie lui-même de « pie voleuse ». Il y a, dit-il, une « appropriation du conteur qui ne fait que préparer une seconde appropriation celle de l'auditeur » (Europe, 1989 : 149). Tantôt il réécrit un texte précis : celui de Charles Perrault dans « La Fugue du Petit Poucet », celui de Victor Hugo dans *Angus*, reprise de « L'Aigle du Casque » de *La Légende des siècles*, ou encore *Pierrot ou les secrets de la nuit* qui s'inspire de la *commedia dell'arte*, de même, dans le conte « L'âne et le bœuf » de *Gaspard, Melchior & Balthazar* (1980)⁶, l'âne savant, Kadi Chouia, renvoie à Cadichon, le héros des *Mémoires d'un âne* de La comtesse de Ségur (GMB : 162) ; tantôt le conte s'inspire d'un mythe populaire comme celui de l'ogre ou du

⁵ Abrégé VV.

⁶ Abrégé GMB.

double issu du romantisme allemand (Chamisso ou Hoffmann) avec les contes : « Tristan Vox », « Que ma joie demeure », « Le nain rouge ». Ou bien c'est la réécriture ludique d'un passage de la Bible, notamment sur la création de l'homme dans « La Famille Adam » du *Coq de Bruyère* (1978)⁷, « Le Sosie de Dieu » dans *Le Vagabond immobile* et « La Légende de la musique et de la danse » dans *Le Médianoche amoureux*. Ou bien encore, la réécriture prend la forme d'un conte oriental inspiré des *Mille et une nuits* comme « Barberousse » et « La reine blonde » dans *La Goutte d'or*, ou « Les deux banquets ou la commémoration », dans *Le Médianoche amoureux*; dans ce même recueil, le texte intitulé « La Légende de la peinture » puise, lui, dans la tradition persane.

Si le titre de cette communication commence par : « Entre tradition et transgression », c'est que Michel Tournier se livre dans ces contes à une imitation caractérisée par une inversion ironique, parodique, impliquant une distance critique.

Nous prenons comme premier exemple « La Fugue du petit Poucet ». Ce conte est une réécriture poétique et humoristique du célèbre conte de Perrault. La nuit de Noël, Pierre Poucet fuit la demeure de son père, le Commandant Poucet, chef des bûcherons de Paris, pour se retrouver dans la forêt où le rencontrent les filles de Monsieur Logre. Dans ce conte écologique, la forêt devient un refuge, loin de la ville et des écheveaux d'autoroutes. Ce Logre est végétarien et il déteste la chasse et la violence. C'est le Commandant Poucet qui incarne la violence, lui qui a détruit les arbres de Paris. Tournier multiplie les *inversions* paradoxales liées à l'*actualisation* du conte dans le monde contemporain. L'auteur a en effet rencontré, lors d'un voyage au Canada, un groupe de hippies qui, en 1970, étaient à la une de l'actualité. Ils rejetaient les valeurs conventionnelles de la société de consommation et voulaient créer une contreculture pacifique, en contact avec la nature. L'attraction qu'ils exerçaient sur les jeunes qui fuyaient inquiétait les adultes. Logre séducteur est ici un détourneur aux yeux de la société. Mais ce « géant des bois » délivre aussi, en cette fête sacrée de Noël, une parole poétique de célébration : « Écoutez-moi ! Le Paradis, qu'est-ce que c'était ? C'était une forêt. » (*CB* : 59) Se reportant au monde des origines comme dans les mythes, il évoque la sagesse de l'arbre cosmique, « cette calme croissance dans une union de la terre et du soleil » et le passage du règne végétal au règne animal, nouvelle version de la Chute originelle. Il se fait conteur à l'intérieur du conte. La juxtaposition des différents points de vue, celui de l'enfant qui admire, celui du Commandant Poucet qui accuse, celui de Logre lui-même qui prend la parole, contribue à l'ambivalence du conte et l'indécidabilité du sens. Le réalisme satirique pour décrire le monde moderne coupé de la nature n'exclut

⁷ Abrégé *CB*.

pas la poésie liée à l'évocation du monde sacré des origines dans le discours de Logre. Enfin la technique de la réminiscence qui caractérise le conte selon Tournier est abondamment illustrée dans ce texte. Derrière Logre se profilent l'androgynie mythique de l'âge d'or, aux longs cheveux blonds et à la voix fluette qui monte jusqu'aux trilles les plus aigües, mais aussi le Père Noël qui donne en cadeau des bottes de rêve à l'enfant ; et aussi le Christ au moment de son arrestation lorsque le Commandant Poucet arrête Logre ; enfin, le conteur lui-même, Michel Tournier, assis près de la cheminée, dans un grand fauteuil d'osier, un « véritable trône, mais un trône léger, aérien, orné de boucles, de ganses, de croisillons » (CB : 56), où l'on reconnaît le sien quand il reçoit ses hôtes. Le paysage et les lieux sont d'ailleurs ceux des environs de Choisel où habitait Michel Tournier : la forêt de Rambouillet, le Christ de Saclay. On reconnaît la voix de l'auteur et sa présence, en filigrane, dans l'humour lié à la présentation constante des choses sous un jour inattendu, dans cette association du réalisme satirique et de la poésie cosmique, dans le jeu des réminiscences, la présence du conte dans le conte, et la double lecture de l'adulte et de l'enfant.

Sans reprendre un texte précis comme c'est le cas dans « La Fugue du petit Poucet », le conte intitulé « Tristan Vox » illustre le mythe du double associé au problème de l'identité. Autant que le mythe de l'ogre, celui du double a nourri l'œuvre de Tournier comme dans les contes « Que ma joie demeure » et « Le Nain rouge » que je n'aborderai pas aujourd'hui. Le mythe du double trahit l'influence du romantisme allemand. Ce texte est lié à l'expérience personnelle de l'auteur, à ces années de travail à la Radio diffusion nationale puis à Europe 1 . C'était l'époque où la télévision n'existait pas encore :

Pour rester sans visage ni regard, les voix n'en avaient que plus de mystère et leur magie agissait avec une efficacité parfois redoutable sur les hommes et les femmes à l'écoute. On remarquera que dans nombre de religions, les décrets de Dieu se manifestent par une voix tombant du haut du ciel vide. Aussi les spiqueurs paraissaient-ils au grand public comme des créatures incorporelles et douées d'ubiquité, à la fois toutes puissantes et inaccessibles. Certains prenant la parole tous les jours à la même heure (...) jouissaient d'une notoriété extraordinaire. (CB : 125)

Des rapports très mystérieux s'établissaient alors entre le spiqueur invisible et les auditeurs, expérience qui rejoint celle du conteur et ce bonheur de l'oralité que Michel Tournier cherche à faire passer dans ses contes.

Félix Robinet est victime du surgissement d'un double triomphant, quasi divin : à partir de sa voix, transfigurée par la magie du micro, des milliers d'auditeurs construisent un personnage imaginaire à la séduction irrésistible, Tristan Vox.

L'opposition des prénoms, Félix et Tristan, souligne l'opposition du personnage réel, « gris et paisible », et du héros romantique prestigieux que la foule imagine : « un homme grand, mince (...) avec une masse de cheveux indomptés », un masque tourmenté « malgré la douceur de ses grands yeux mélancoliques ». L'antithèse est totale entre « ce héros ténébreux » et le père tranquille bedonnant qui lui a donné naissance par sa voix : « Comment expliquer la magie de cette voix ? Il y avait en elle une gravité caressante et veloutée que relevait une fêlure, une cassure, quelque chose de blessé et qui blessait aussi avec une implacable douceur. » (CB : 126). Le nom très prosaïque de Robinet accentue encore l'opposition avec « cette voix d'or » (CB : 129) qui s'adresse « aux yeux de l'âme et non à ceux du corps » (CB : 126) et qui bouleverse les foules. Pourtant, lorsque Félix était acteur, elle n'avait bouleversé personne. Sa femme même lui avoue qu'elle ne la reconnaissait pas. Notons que la voix est ici transfigurée par la technique de l'enregistrement. Tournier fait un usage audacieux de la pensée de Hegel : puisque les Idées sont des êtres vivants, il suffit que l'Idée – ici le personnage imaginaire de Tristan Vox – prenne une force suffisante pour qu'elle substitue sa nécessité à la contingence du monde sensible. Ce personnage imaginaire, fécondé et chargé de réalité par les rêves de milliers d'auditeurs, va s'incarner et c'est l'homme réel qui va devenir « l'ombre et comme la doublure de l'Autre » (CB : 131), illustrant la victoire du mythe sur la réalité, idée chère à Michel Tournier.

Félix Robinet se rend bien compte qu'il y a dans ce double quelque chose qui menace son existence. Il est « enfoui dans une sorte de tombeau » quand « Tristan Vox retentissait comme un dieu omniprésent (...) s'introduisait dans les cœurs, se déployait en Phénix resplendissant » (CB : 134). Une erreur dans un journal donne à Tristan Vox le visage de Frédéric Durâteau, « finaliste de la Coupe Boroetra du tennis-club de Nanterre » (CB : 138), qui ne tarde pas à se présenter à Félix. Tous les personnages se sentent vaciller dans leurs certitudes, un vent de folie passe : la secrétaire, Mademoiselle Flavie se jette par la fenêtre, Amélie, la femme de Félix, laisse brûler ses cailles. Car ces deux femmes qui sont les seules à connaître la double identité de Félix Robinet sont trompées par ce double idéal, chargé d'une énergie positive énorme. Le dédoublement de Félix entraîne celui de sa femme qui, sous le nom d'Yseult, cherche à reconquérir cet inconnu, son mari qui, sous le nom de Tristan Vox, devient l'amour imaginaire d'une foule de femmes. L'épouse sage devient la maîtresse à l'érotisme déchaîné. Yseult à son tour se dédouble. Mademoiselle Flavie, la vieille fille « raide et sombre comme la justice » se met à écrire des lettres « criardes et obscènes » pour obliger Tristan Vox à se manifester car comment justifier une vie consacrée à un être qui n'existe pas ? À l'hôpital le double monstrueux de Mademoiselle Flavie apparaît aux yeux stupéfaits de Félix

Robinet : c'est un personnage nouveau, enturbanné de crêpe blanc et barbouillé d'ecchymoses violacées, un « mamamouchi au visage tuméfié » (CB : 144), « à la face de clown blafarde et bariolée » (CB : 146). Avec le thème du clown, nous avons ici l'exemple d'une réalité tragique perçue de manière bouffonne. Félix décide d'interrompre les émissions mais il surprend bientôt sa femme écoutant à la radio « la voix chaude, juvénile et sympathique » de Frédéric Durâteau. L'apparition du double rejette le moi dans le néant après l'avoir fait douter de sa propre existence.

On peut se demander si ce texte est véritablement un conte ou une nouvelle. On y part de la réalité, mais le texte s'élève au fantastique par l'intervention du mythe du double et de celui de Tristan et Yseult. Le fantastique est ici lié au phantasme collectif d'individus victimes de leurs désirs et de leurs rêves. Le mythe de Tristan et Yseult, même traité sur un mode parodique, contribue à faire décoller le récit du réel et à le charger d'un sens étrange et inquiétant qui le rapproche du conte. Le héros vit la découverte de son double comme une crise d'identité douloureuse. Mais le narrateur, lui, s'amuse – non sans une pointe de cruauté – de ces « loufoqueries du destin » (CB : 129) qui font sortir Tristan Vox de Félix Robinet, par le simple truchement du micro comparé à « un serpent électronique hostile et méchant » (CB : 133), qui opérait une « métamorphose (...) pas moins mystérieuse que celle d'une citrouille en carrosse par un coup de baguette magique » (CB, 129) et nous retrouvons ici l'univers des contes de Perrault.

La suite des péripéties et des rebondissements, avec les dédoublements en série, relève d'un comique de la farce que ne renierait pas Molière. Michel Tournier dessine ses personnages à grands traits mordants, caricaturaux, cocasses. Le comique vient surtout du décalage entre le mythe de Tristan et Yseult, mythe de l'amour fou et idéalisé, et les aspirations très « pot-au-feu » de Robinet qui touche à une « béatitude toute gastronomique » (CB : 131) devant les « petits plats, les plus canailles de la cuisine bougnate » que lui concocte avec amour sa femme. L'humour lié à un mélange de réalisme et de fantastique dédramatise un récit qui se termine mal puisque Tristan Vox, supplanté par son double, perd son travail.

Troisième exemple où l'on retrouve le ton parodique et l'écart humoristique : « La famille Adam » qui ouvre *Le Coq de Bruyère*, réécriture cette fois d'un texte sacré, celui de la Genèse. Le conte commence par opérer une déduction logique de l'affirmation biblique : « L'homme a été fait à l'image et à la ressemblance de Dieu. » Ce qui entraîne en conséquence l'androgynie d'Adam.

Les relations des personnages sublimes, Adam et Jéhovah, sont ici celles d'un fils avec son père, ramenées à des dimensions humaines familières. Jéhovah voudrait être grand-père mais Adam résiste ; Jéhovah crée alors le Paradis. Adam étant toujours

mécontent, Jéhovah le coupe en deux, opération de modelage qui aboutit à la création d'Eve. La deuxième partie se situe après qu'Adam et Eve ont été chassés du Paradis. Caïn se consacre à l'agriculture ; Abel, nomade comme son père, se plaît à détruire son œuvre. Caïn exaspéré finit par lui « casser la tête », expression familière qui ramène la scène tragique à une simple dispute. Chassé par Jéhovah, il crée une ville avec un temple où Jéhovah finit par s'installer, fatigué d'être « cahoté à dos d'homme sur une Arche d'Alliance vermoulue qui puait le suint de bélier » (*CB* : 17). Le Dieu terrible de l'Ancien Testament n'est plus qu'un vieillard entêté, bien content de trouver assistance auprès de celui qu'il a chassé : Caïn.

Bakhtine définit le carnivalesque comme l'abolition des distances au profit d'un contact libre et familier :

L'objet d'une représentation sérieuse est peint sans aucune distance épique ou tragique, est donné non pas dans le passé absolu d'un mythe ou d'une légende mais au niveau du présent, dans la zone d'un contact direct et familier avec des contemporains vivants (Bakhtine 1970 : 152).

Le style oral, familier, souligne l'abaissement carnivalesque : « Caïn souriait dans sa barbe », « Jéhovah [est] toujours un peu grognant pour la forme » (*CB* : 18).

L'inversion de la tradition est patente : Caïn est réhabilité et présenté comme la victime d'Abel et le premier héros civilisateur, architecte, agriculteur. L'ironie est liée à la liberté iconoclaste de l'inversion, à cet aspect subversif qui bouscule les idées reçues. Contrairement au dogme chrétien de la Chute, Tournier montre la fécondité de l'erreur : la Chute est créatrice puisqu'elle suscite l'esprit d'invention. Au-delà de l'aspect ludique et de l'humour, le conte fait l'éloge du génie créateur de l'homme. Ce conte peut paraître sacrilège en ce qu'il montre les conséquences positives exceptionnelles de ce qui est d'ordinaire présenté comme une catastrophe sans retour.

Reste le cas des contes qui illustrent la tradition orientale impliquant la présence chaleureuse de l'auditoire. Le conte oriental se prête à ces imitations puisque, oral à l'origine, il vit des variantes que lui imposent les différents conteurs confrontés à leur public. Tournier réintroduit l'ouverture rituelle : « il était une fois » et met en scène les conteurs comme Sangali qui s'adresse aux rois mages dans le conte « Barbedor » de *Gaspard, Melchior & Balthazar* et qui rappelle Shéhérazade par la menace qui pèse sur lui lorsqu'Hérode lui dit : « Si tu ne me fais pas rire, tu ne sortiras d'ici qu'essorillé. » (*GMB* : 109) ; ou bien c'est, dans *La Goutte d'or* (1986)⁸, le conteur noir, Abdullah Fehr,

⁸ Abrégé *GO*.

venu des confins du Sahara et du Tibesti pour raconter « Barberousse » (*GO* : 31), et aussi le maître calligraphe Abdel Al Ghafari qui invite le héros Idriss « avec quelques autres (...) à s'asseoir autour de lui pour entendre *la légende de la Reine blonde* » (*GO* : 203). Tournier aimait recréer cette situation chaleureuse, conviviale, lorsqu'il allait dans les écoles. Dans un texte inédit intitulé « Un nouveau venu en librairie, le livre-à-écouter », il s'enthousiasme :

Ils m'écoutent, ils m'écoutent, accroupis sur leurs talons, drapés dans leur boubou, les yeux rieurs et la bouche entr'ouverte sur leurs dents blanches, les enfants sénégalais, gabonais, togolais, béninois. « Il était une fois une reine, un calife d'Ispahan, un petit pêcheur de Douarnenez, un Ogre tapis dans la forêt profonde. » Je fonctionne comme un conteur. Je me prends pour un griot, une Shéhérazade. Je puise à pleines mains dans tous les folklores, ajoutant de plein droit mon jus, *ma voix*, mes sucres et mes acides, mes caresses et mes coups. Hier à Madras, demain à Abou Dhabi. Si je le pouvais, ce n'est pas *roman* que j'écrirais sur la couverture de mes livres, ce serait *conte*. Mais qui comprendrait ? (archives de l'auteur ; projet d'article non publié)

Dans « La légende de la peinture » du *Médianoche amoureux* (*MA* : 294-298), le narrateur, écrivain-conteur comme Tournier, se voit proposer par un ami un procédé nouveau de diffusion massive de ses œuvres. Pour illustrer l'idée que la « communication ajoute à la création une vie innombrable et imprévisible sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte », le narrateur conte à son ami « la parabole du sage derviche Algazel, plus justement appelé Rhazali ou Ghazali, un peu arrangée (...) comme il est loisible de le faire dans la tradition orale » (*MA* : 296) :

Il était une fois un calife de Bagdad qui voulait faire décorer les deux murs de la salle d'honneur de son palais. Il fit venir deux artistes, l'un d'Orient, l'autre d'Occident. Le premier était un célèbre peintre chinois qui n'avait jamais quitté sa province. Le second, grec, avait visité toutes les nations (...). Ce n'était pas qu'un peintre. (...) Le calife leur expliqua son propos et confia à chacun l'un des murs. (*MA* : 296)

Le Chinois demande un délai de trois mois pour achever sa fresque. Questionné par le calife, le Grec répond : « Quand mon confrère chinois aura terminé, j'aurai terminé. » Un rideau divise la pièce en deux pour éviter que les artistes ne se gênent. Trois mois plus tard la cour, « cortège magnifique » avec des « robes brodées, panaches de plumes, bijoux d'or, armes ciselées » se rassemble d'abord du côté du mur peint par le Chinois : « Ce ne fut qu'un cri d'admiration. La fresque figurait en effet un jardin de rêve planté d'arbres en fleurs avec des petits lacs (...) qu'enjambaient de gracieuses passerelles. Une vision paradisiaque. » Beaucoup de spectateurs pensèrent le Chinois vainqueur avant même de voir l'œuvre du Grec. « Le calife fit tirer le rideau qui séparait

la pièce en deux. (...) La foule se retourna et laissa échapper une exclamation de stupeur émerveillée » (MA : 298). Le Grec n'avait rien peint. Il avait installé un miroir qui couvrait le mur et reflétait le jardin du Chinois, mais ce jardin était animé par une foule magnifique de gens qui « bougeaient, gesticulaient et se reconnaissaient avec ravissement » et le Grec fut déclaré vainqueur, à l'unanimité. « La légende de la peinture est tirée de la tradition persane » (*Europe*, 1989 : 149) déclare Michel Tournier. Ce récit est effectivement la réécriture d'un texte extrait de l'*Anthologie du soufisme* d'Eva de Vitray-Meyerovitch (éd. Sindbad, 1978 : 38-39), intitulé « L'apologue des peintres de Byzance et de Chine », parabole racontée, après Ghazâlî au XI^e siècle, par le mystique persan Rûmi dans *Mathnavî* (I, 3467 et suiv.) au XIII^e siècle. J'ai retrouvé dans les manuscrits de Michel Tournier la photocopie de ces deux pages du livre d'Eva de Vitray-Meyerovitch. Dans ses entretiens pour la revue *Europe*, Tournier commente ce texte énigmatique :

Le seul fait que la peinture du Chinois se reflète dans le miroir arrive à hausser cette peinture à un degré supérieur. L'idée c'est que l'image est supérieure à la chose. L'image de l'image est supérieure à l'image. C'est subtil. Mais j'ai apporté mon grain de sel. La supériorité de la peinture reflétée dans le miroir c'est que la cour était là, alors que dans le conte originel, le paysage était désert (*Europe*, 1989 : 149-150).

Notons que le mot légende, dans le titre définitif, est employé à la place du mot conte. Tournier, dans ses notes manuscrites, définit la légende d'après le latin *legenda*, « chose devant être lue », « récit fabuleux, généralement édifiant. Texte d'explication accompagnant une image ». C'est que ce conte énigmatique (du miroir) est enchâssé dans le texte pour illustrer une thèse : la complémentarité de la création et de la communication comme le montre, dans le manuscrit, le titre premier du récit : « Les deux amis ou création et communication ». Que serait en effet un livre sans son lecteur, une pièce de théâtre sans son metteur en scène, une histoire sans le conteur qui la raconte à son public ? Le message n'était pas le même à l'époque de Rûmi. La « Légende de la peinture » se rapproche de la parabole, récit allégorique contenant un enseignement, du mot grec *parabolé* qui signifie comparaison. Dans ce conte, les moyens technologiques modernes de diffusion valorisent la communication.

Le Médiannoche amoureux, dans son ensemble, peut être considéré comme un éloge de la parole vivante des conteurs puisqu'il s'adresse à tout un auditoire. Un couple qui ne sait plus communiquer veut annoncer la mauvaise nouvelle de leur séparation à tous ses amis. Il les invite à un médiannoche où on parlera d'amour. Ça doit durer toute la nuit et chacun raconte une histoire comme dans le *Décameron* de Boccace au XIV^e siècle.

Ce sont d'abord des nouvelles, tristes, qui contribuent à aggraver la séparation du couple, mais au cours de la nuit il y a un renversement. Il y a trois ou quatre nouvelles dont on ne sait pas si ce sont des contes ou des nouvelles. Puis des contes, savoureux, chaleureux, affables et finalement le couple décide de ne plus se séparer. *Le Médianoche* suggère donc une fonction de réconciliation de la littérature : « Si les nouvelles s'étaient imposées d'abord par leur vérité pesante et mélancolique, les contes avaient gagné au fur de la nuit en beauté et en force pour atteindre un rayonnement d'un charme irrésistible. » (MA : 47) Les époux concluent : « Ce qui nous manquait c'était une maison de mots où habiter ensemble » (MA : 48).

Dans un entretien, Tournier compare ce pouvoir de la parole du conteur à celui de Shéhérazade qui, sans poignard comme Thésée mais avec ses contes va désarmer le calife, vrai Minotaure, qui veut changer de femme tous les jours : « La littérature peut empêcher les tyrans de faire des massacres. Il faut leur raconter des histoires » (*Europe*, juin-juillet 1989 : 150).

À la fin du *Médianoche*, les légendes de la musique et de la danse, comme celle des parfums, célèbrent la grandeur du génie humain qui triomphe du malheur de la Chute en inventant les arts dont la fonction apparaît dès lors comme une recherche du Paradis perdu, vision optimiste et stimulante car le temps qui détruit tout ne détruit pas la musique, pas la peinture, pas la sculpture, pas la poésie.

Le dernier conte, « Les deux banquets ou la commémoration », qui conclut le recueil *Le Médianoche amoureux*, confirme cet optimisme et fait écho à la thématique du récit-cadre sur les relations du couple et le rôle qu'y jouent la routine et la répétition. C'est une réponse lumineuse. Il relate le concours culinaire organisé par le calife d'Ispahan pour désigner un nouveau chef cuisinier. Les deux cuisiniers en compétition présentent, à une semaine d'intervalle, le repas de leur création. Le premier emporte l'adhésion de tous par ses qualités mais le second surprend, proposant un repas identique à celui de son concurrent. C'est pourtant celui-ci que le calife désigne comme vainqueur, car « le premier banquet était un événement, mais le second était une commémoration » (MA : 302), démontrant ainsi le caractère sacré de la répétition, ce que Tournier explique par un exemple : « Dans les Évangiles, les juifs se réunissent le jeudi soir pour la Cène. Ce n'est pas l'Eucharistie, c'est la Pâque juive. On est en plein judaïsme (...) Ce n'est qu'après sa mort [du Christ] dans les Actes des apôtres que les apôtres se réunissent pour partager le pain et le vin et qu'est née l'Eucharistie » (*Europe, op.cit.*, 1989 : 150)

L'auteur défend aussi, indirectement, ces genres de la répétition que sont le conte et le mythe, au service de la célébration.

Le conte écrit garde donc la marque de la tradition orale par un style parlé familial, fréquemment utilisé par Tournier, par les variantes qu'il apporte aux textes figés dont il s'inspire et ce goût de la transgression parfois provocatrice où se manifeste la présence du conteur, cet humour, cette volonté de faire rire qui aide à surmonter le pessimisme et à garder la distance avec les conformismes. Tournier écrit : « C'est cela un conte : un formidable questionnement caché sous un masque enfantin de guignol et de comédie italienne. » (« Petits lecteurs, grands textes », *Le Monde de l'éducation*, Paris, mars 1998)

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil.
- Europe (1989). « Rencontre avec Michel Tournier », *Europe*, n° 722-723, juin-juillet, p. 148-149.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- TOURNIER, Michel [1980]. *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris : Gallimard, « Folio », 2011.
- TOURNIER, Michel [1981]. *Le Vol du Vampire*, Paris : Gallimard, « Folio », 1994.
- TOURNIER, Michel [1986]. *La Goutte d'or*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987.
- TOURNIER, Michel [1977]. *Le Vent Paraclet*, Paris : Gallimard, « Folio », 1997.
- Tournier, Michel (1998). « Petits lecteurs, Grands textes », *Le Monde de l'Éducation*, mars.
- TOURNIER, Michel [1994]. *Le Miroir des idées*, Paris : Gallimard, « Folio », 2001.
- TOURNIER, Michel [1989]. *Le Médianoche amoureux*, Paris : Gallimard, « Folio », 2003.
- TOURNIER, Michel [1978]. *Le Coq de Bruyère*, Paris : Gallimard, « Folio », 2005.
- TOURNIER, Michel (2015). *Lettres parlées à son ami allemand Hellmut Waller (1967-1998)*, Paris : Gallimard.
- VRAY, Jean-Bernard (1997). *Michel Tournier ou l'écriture seconde*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

LES VOIX DU CONTEUR ENTRE POÉTICITÉ ET IRONIE DANS *LE COQ DE BRUYERE*, *LE MEDIANOCHE AMOUREUX* ET D'AUTRES RECITS DE MICHEL TOURNIER

ANNIE URBANIK-RIZK

Classe préparatoire à l'Ens de Lyon
(Académie de Créteil)
annie.rizk@gmail.com

Résumé : Tout naturellement désireux de retrouver la grâce des voix de l'enfance, l'écrivain privilégie la forme du conte qu'il juge rassurante, poétique, et dont les rythmes sont envoutants. Néanmoins, il détourne, par exemple dans les *Sept Contes* chacune des narrations de référence : le père Noël se transforme en mère Noël et devient contemporain, pris entre les querelles des laïques et des chrétiens, le petit poucet, exilé à la ville, regrette sa vie à la campagne. L'ironie, qui superpose une voix supplémentaire, a-t-elle pour objet de mettre à distance le charme du *carmen*, de créer la complicité nécessaire à l'humour ou de produire un sens philosophique? Les variations entre les différents genres, du conte bref, aux nouvelles plus graves du *Médianoche amoureux* conduiront sans doute à évoquer une forme de re-poétisation, bienveillante et amusée.

Mots-clefs : voix de l'enfance, conte, ironie, réécriture, re-poétisation.

Abstract : Spontaneously eager to imitate the charming voices of childhood, the writer most preferably chooses the literary pattern of tales, which he considers both soothing and poetical and whose rhythms are bewitching. Nevertheless, he twists in his own way every narrative usual pattern, for instance in *Sept Contes (Seven Tales)*: Santa Claus transforms into a woman of nowadays, and embodies the quarrels of Christians against the supporters of laicity. Little thumb is exiled in town where he yearns for his former country side life style. Does irony, which adds to the text an extra voice, aim at putting the charm of *carmen* away, or does it create a common understanding, essential to wit, or does it aim at creating a more abstract philosophical meaning? The subtle alterations from one form to another, from brief tales to the more serious short novels of *Medianoche amoureux*, will probably lead us to conclude to a sort of mild and playful re-poetisation.

Keywords: voices of childhood, tale, irony, re-writing, re-poetisation.

Michel Tournier nous laisse une œuvre incroyablement diverse, fantaisiste et dont la forte empreinte se perpétue durablement dans l'imaginaire des lecteurs. La raison n'en est pas seulement le caractère mythologique sous l'apparence du quotidien, ni l'extraordinaire inventivité. Il laisse la mémoire d'une voix, audible à travers l'écrit, forte et simple comme celle du récitant au théâtre ou du griot africain. Les textes littéraires dont il revendique l'influence capitale sont pour la plupart des lectures d'enfance, par exemple *La Reine des neiges* d'Andersen (Andersen, 2005 [1844]) ou *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf (Lagerlöf, 1906), dont le charme repose sur la transfiguration du réel par l'entremise du conte. Cette vision magique des choses est permise essentiellement grâce à la vertu de l'oralité et au retour à l'aptitude poétique de l'enfance. On peut comprendre pourquoi Michel Tournier aimait à soumettre ses récits en cours d'écriture à des groupes d'enfants, parfois ses simples voisins, plus exigeants que toute académie. On dénombre une part importante de récits courts dans sa production et qui se sont orientés, au fil des années, vers une sobriété de plus en plus importante, quand parfois certains comme la robinsonnade *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Tournier, 1967) ont aussi donné lieu à une deuxième version adressée au public enfantin *Vendredi ou la vie sauvage* (Tournier, 1971). Oralité, enfance, goût pour les sortilèges qui émanent de toute apparence sont bien trois aspects d'une exigence poétique... pourtant paradoxale.

La distance critique, l'ironie, le sourire bienveillant sont toujours lovés dans une prose qui n'est pas aussi simple qu'elle ne paraît, sous un récit qui comporte une signification cryptée et qui met de la métaphysique dans une miche de pain. L'objet de cette réflexion sera de déceler la part de sérieux dans le sourire sarcastique, l'élaboration d'un sens sous la critique néantisante et la repoétisation qui naît de la réécriture de certains contes ou de certains mythes.

Dans le *Coq de bruyère ou Les Sept contes* (Tournier, 1984) dans la version pour enfants, l'écrivain s'amuse librement, dans une forme extrêmement brève parfois, (« La Mère Noël » fait deux pages et demie) à reprendre des contes folkloriques en les grimant, voire en les dénaturant complètement. Le Petit Poucet refusant de vivre dans une tour moderne fait une fugue en compagnie de lapins et une institutrice laïque allaite le petit Jésus dans une crèche vivante. Le charme de la voix du conteur se double d'un sourire amusé et complice. Dans le *Médianoche amoureux* (Tournier, 1989), Tournier écrit un recueil de nouvelles à la manière du *Décameron* de Boccace (Boccace, 2006 [1349-1353]) ou de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre (Marguerite de Navarre, 1559), puisque chacun des convives du repas de minuit doit raconter une histoire sur le thème du double ou de la répétition, afin de sauver de la grisaille du quotidien un couple en perdition.

multiples voix enchâssées dans une voix, ces récits subtils qui se terminent bien mettent en scène les pouvoirs magiques du conte. Quant à *Eléazar ou la source et le buisson* (Tournier, 1996) dont le format est intermédiaire entre la nouvelle et le roman, il réécrit l'odyssée de Moïse en direction de la Terre Promise, par le biais d'un migrant en quête de la Californie et s'apparente à la même démarche.

Nous verrons donc comment à travers ces formes multiples et mouvantes, Michel Tournier met en scène le charme premier du conte, puis comment il semble en briser la poésie première par l'ironie, enfin qu'une repoétisation s'accomplit, qui, offre de surcroît un sens lisible aux lecteurs.

I. La voix du conteur et le charme premier du conte

A. Des formules rituelles :

Comme le supposent tous les récits folkloriques ritualisés en des moments ou des lieux spécifiques, le soir à la veillée, sous un arbre à palabres en Afrique, au moment du coucher pour les tout-petits, des formules canoniques marquent les étapes charnières. L'embrayeur fondamental du conte, le « il était une fois », à force de répétition conventionnelle a perdu en signification ce qu'il a gagné en magie. Il ne sert plus simplement à indiquer une rupture avec le temps présent ou avec la réalité, mais à glisser insensiblement vers l'impersonnalité ensorceleuse du récit légendaire. Le « carmen » au sens latin, le charme de la voix humaine agit par cette formule, censée interpeler le lecteur transformé en auditeur. Cette poésie d'un temps immémorial initie le tout premier conte du *Coq de bruyère* (Tournier, 1984¹) intitulé « La famille Adam », où il est justement question des commencements bibliques : « Au commencement il n'y avait sur la terre ni herbe ni arbre. Partout s'étendait un vaste désert de poussière et de cailloux. » (CB, 11).

La formule adverbiale, *in illo tempore*, associée à un usage poétique de l'imparfait, qui marque la suspension temporelle d'une époque située en dehors de toute chronologie invite à l'écoute attentive, ainsi qu'à une forme de présence quasi-charnelle. Locuteur et auditeur sont rassemblés dans une pratique cérémonielle. Le « ce soir-là » par lequel débute « La fugue du Petit Poucet » (p. 49) joue à peu près le même rôle, même si le sous-titre de l'histoire « conte de Noël » nous indique déjà la couleur. Quant au récit d'*Amandine ou les deux jardins*, il est qualifié de « conte initiatique ». Passage d'un état

¹ Sera abrégé en CB.

d'ignorance ou d'innocence à celui de connaissance ou d'expérience qui concerne le personnage ou bien le lecteur, le sous-titre ne le dit pas... Le mystère est la tonalité majeure de la voix du conteur.

B. L'oralité

Outre le fait de signaler l'entrée dans le royaume du conte par un certain nombre d'indicateurs codés, une oralité propre à Michel Tournier transparait dans tous ses récits, quels qu'ils soient. Toujours dans « la famille Adam », l'auteur interpelle le lecteur en adoptant un ton didactique et en employant des interrogatives directes : « A quoi ressemblait le premier homme ? Il ressemblait à Jehovah qui l'avait créé à son image. » (CB, 11).

Un peu plus loin :

Il faut savoir que les choses ont commencé de la sorte pour comprendre la suite. Adam et Ève, **on le sait**, furent chassés du Paradis par Jehovah. **Naturellement**, cette chute hors du Paradis ne représentait pas du tout la même chose pour Adam et pour Ève. (CB, 14)

Ce type de modalisateur adverbial instaure sous les dehors de l'insistance, une forme de complicité entre l'auteur/récitant et le lecteur en chair et en os aux antipodes de ce qu'Umberto Eco nomme « le lecteur modèle » (Eco, 1979), abstrait et formel. Dans *La Fugue du petit Poucet*, lorsque Pierre s'échappe de la cabane familiale pour éviter un déménagement dans une grande ville aseptisée, il est pris en autostop par un camionneur qui le dépose en pleine nuit sur le bord de la route. Tournier ménage ses effets en faisant rebondir l'action par le biais de questions et de réponses censées relancer l'intérêt, un peu comme au guignol : « Des étoiles dansent autour de lui avec des exclamations et des rires argentins. Des étoiles ? Non, des lanternes. Ce sont des gnomes qui les tiennent. Des gnomes ? Non, des petites filles. Elles se pressent autour de Pierre. » (CB, 55).

La simplicité de ces questions courtes contribue au mystère. Sept petites filles apparaîtront en effet surgies de nulle part, sinon des souvenirs du conte initial de Perrault. La voix de Tournier redouble, transforme et fait surgir à la fois le conte initial et sa métamorphose. Tout en étant nées de l'arbitraire de l'écrivain, ces apparitions trouvent leur place et sont motivées par une forme de reconnaissance et d'attente du public, en communion avec le charme du récit.

Dans des récits plus longs comme *Eléazar ou la source et le buisson* (Tournier, 1998²) pourtant plus proches de l'écriture du roman, on ne peut qu'être frappé par le rythme des phrases toutes prêtes à être oralisées, comme le soulignait à juste titre Jean-Bernard Vray. (Jean-Bernard Vray, 1998, 11-12). Les sentences qui parsèment le récit y ont la rythmique scandée des proverbes : « L'enfant et le vieillard/ flottent sans attaches/à la surface de l'existence » (*E*, 11 et 12) et la vie pastorale d'Eleazar est narrée avec l'ampleur du verset biblique : « les travaux et les jours d'un berger n'annoncent pas évidemment ceux d'un pasteur d'hommes. » (*E*, 15)

C. Un univers didactique

A cela vient s'ajouter la présence de sentences, de stéréotypes et de clichés qui viennent ponctuer les événements du récit, comme autant de morales d'un vaste apologue. La voix de Tournier s'oriente donc autant du côté du charme de la narration que de la sagesse du fabuliste, avec ses personnages animaliers, son onomastique symbolique et sa signification transparente pour un public enfantin. Dans *La Fugue du petit Poucet*, la leçon morale est portée par le père des sept petites filles. Il s'appelle « Logre », nom imaginé comme dérivation comique du personnage effrayant du conte d'origine. Le signifiant connotant l'effroi de la dévoration se métamorphose en son inverse rassurant. Logre n'est qu'un hippie bienveillant qui distribue des cigarettes apaisantes à toute sa famille et joue de la guitare. Il est le double du poète puisqu'il raconte à sa manière l'histoire des origines en transmettant une morale d'harmonie avec la nature primitive, en accord avec les intuitions de Pierre :

Qu'est-ce qu'un arbre ? (...) L'arbre ne fait qu'un avec le vent et le soleil. Il tète directement sa vie à ces deux mamelles du cosmos, vent et soleil. Il n'est que cette attente. Il n'est qu'un immense réseau de feuilles tendu dans l'attente du vent et du soleil. (*CB*, 54)

La description poétique du paradis terrestre dont fut chassé Adam est transposée en une simple description nostalgique. Pierre Poucet va perdre, en s'installant à la ville, son paradis campagnard ; c'est une espèce de Chute. Mais immédiatement après ce passage lyrique, la police vient interrompre le beau discours du hippie et emmène Logre qu'elle accuse de trafic de drogue et de détournement de mineur. Les exemples de cette transition brutale entre l'idéalité et la brutalité du réel sont innombrables dans les récits

² Sera abrégé en *E*.

de Tournier, et d'autant plus efficaces qu'ils sont brefs. La collusion du poétique et du trivial, le passage d'un registre à l'autre est la marque de fabrique d'un écrivain qui déstabilise le lecteur autant qu'il le ravit. Le charme est en quelque sorte rompu.

Quelles sont la place et le sens de cette rupture du poétique, du retour en force du réel, en un mot de l'ironie dans le récit ?

II. L'ironie de l'écrivain et la rupture du poétique

A. Réécriture, inversion, déplacements :

Force est de constater que l'écriture de Tournier n'est pas poétique la majeure partie du temps et qu'il refuse même ce genre canonique dont il récuse les créations formelles complexes, préférant la simplicité du style. Tout se passe comme si l'auteur, dans sa révolte contre les institutions littéraires, voulait simultanément brouiller tous les genres et à sa manière, revenir aux éléments les plus archaïques de la littérature, ceux qui ont précédé l'écrit, ceux qu'analyse Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale II*. (Lévi-Strauss, 1973). De là vient ce principe de réécriture critique adossé au retour du plus fondamental : le plaisir de la narration. La seule observation des titres des contes du *Coq de bruyère* en dit long sur le côté systématique de la réécriture qui concerne aussi bien les contes folkloriques (le petit Poucet dans « La fugue du Petit Poucet », le conte de Noël dans « la Mère Noël ») que les mythes (la Genèse dans « la famille Adam », Robinson dans « La fin de Robinson Crusoë », l'iconographie chrétienne dans « Les suaires de Véronique »).

Observons dans cet esprit le traitement du mythe de l'androgynie emprunté à Platon, croisé avec la légende biblique de la création d'Eve. Le palimpseste est clair : Tournier superpose deux histoires sans effacer totalement la première. La simplification, l'usage d'une langue familière quasi-infantile, l'humour qui dépeint la surprise d'Adam laisse supposer une seconde voix amusée ainsi qu'un sourire narquois, qui semble ôter au mythe de son sérieux.

— Maintenant, dit Jéhovah, je vais te couper en deux. Dors !

—Me couper en deux ! s'exclama Adam.

Mais son rire s'éteignit bientôt et il tomba endormi. Alors, Jéhovah retira de son corps tout ce qui était femme : les seins, le petit trou, la matrice.

Et ces morceaux, il les mit dans un autre homme qu'il modela à côté dans la terre humide et grasse du Paradis.

Et il appela cet autre homme : femme.

Lorsqu' Adam se réveilla, il sauta sur ses pieds et faillit s'envoler tant il se sentit léger. (CB, 13)

Le mythe de l'androgynisme est une métaphore personnelle de l'écrivain qui figure métaphoriquement à la fois le mystère de la sexualité, née d'une damnation divine ainsi que le double et la jumeauté. Belle coalescence de deux agglomérats de signifiants qui déplace et superpose deux ensembles de légendes.

Un peu plus loin, le mythe de Caïn et Abel est revisité selon un principe d'irrévérence simplificatrice. `

Le premier, Caïn, était tout le portrait de sa mère : blond, dodu, calme et très porté à dormir. (...) Tout autre était son jeune frère, Abel. Celui-là, c'était tout le portrait de son coureur de père. Jehovah trouvait de l'insolence et de la rébellion dans cet Eden II que Caïn avait fait sortir du sol ingrat du désert. (CB, 15)

La rivalité des deux frères aboutissant au meurtre est relue à partir des catégories opposées du nomade et du sédentaire, dont l'une est la préférée de Dieu. Subtile lecture — rétrécissante et blasphématoire pour certains — du meurtre primitif fondateur de la civilisation.

B. L'ironie

Le procédé de l'ironie qui consiste à suggérer un sens différent de l'énoncé, rend hommage au texte initial tout en extirpant sa solennité. En quelque sorte, il le détruit. L'ironie confine au burlesque qui désacralise les idoles. Il y a du vieillard Anchise ridiculisé par Scaron dans son *Virgile travesti* dans le portrait que fait Tournier de Jehovah :

C'était Jehovah, fatigué, éreinté, fourbu par la vie nomade qu'il menait depuis tant d'années avec les fils d'Abel, cahoté à dos d'homme dans une Arche d'Alliance vermoulue, qui puait le suint de bélier. (CB, 17)

La familiarisation, sur laquelle nous reviendrons participe au principe de rétrécissement de la légende au niveau du réel, voire du quotidien. L'incarnation divine se transforme en histoire de famille « Le petit-fils (Caïn, fils d'Adam, créé par Dieu) serra le grand-père sur son cœur » (CB, 17)

Dans certains cas, l'histoire commence d'emblée par la rupture du charme poétique du conte de référence. Ainsi, dans « La fugue du petit Poucet », le récit commence *in medias res*, par une annonce du père de famille à sa femme et à ses enfants.

Ce soir-là, le commandant Poucet paraissait décidé à en finir avec les airs mystérieux qu'il prenait depuis plusieurs semaines, et à dévoiler ses batteries.

— Eh bien voilà, dit-il au dessert après un silence de recueillement. On déménage. Bièvres, le pavillon de traviole, le bout de jardin avec nos dix salades et nos trois lapins, c'est terminé ! (CB, 49)

L'ironie à l'œuvre ici dans sa bienveillance familière, correspond à la définition nuancée qu'en donne Jankélévitch dans son essai *L'Ironie* :

Qu'est-ce que l'ironie sinon la conscience, mais une bonne conscience joyeuse— ce en quoi elle se distingue de l'hypocrisie ? Pas d'humour sans amour ni d'ironie sans joie. L'ironie en somme sauve ce qui peut être sauvé. (Jankélévitch, 1936 : 57)

Cet humour bienveillant est aussi présent dans les nouvelles plus longues du *Médianoche amoureux* (Tournier, 1989)³. Dans « Lucie ou la femme sans ombre », l'ironie s'exerce dans l'onomastique, les jeux de mots, une sorte de présence affectueuse du narrateur. Évoquant son amour pour son institutrice, le narrateur épilogue sur l'ambiguïté du terme « maîtresse », origine de la fantaisie de cette histoire. « Il est en effet remarquable que le français emploie le même mot pour désigner l'amante d'un homme marié, sa seconde femme en somme, et l'enseignant qui se charge des écoliers les plus jeunes. » (Tournier, 1989 : 69) Les enfants de Lucie s'appellent Tibo et Tijoli, onomastique ridiculement simplificatrice. Rapprocher le lointain, rendre familier l'étrange et rassurant l'inquiétant, tels sont les effets de cette seconde voix ironique du narrateur aux antipodes d'un travail de sape et de dépoétisation.

C. Procédés de familiarisation

Ce n'est pas seulement la bienveillance de l'émetteur qui rend au récit son rythme allègre, et corps à la présence souriante de l'écrivain. Le destinataire en chair et en os est également rendu présent par les très nombreux procédés de familiarisation. Le plus célèbre, car sans doute le plus efficace se trouve dans la nouvelle « Pierrot ou les secrets

³ Sera abrégé en MA.

de la nuit. » Le village de Pouldreuzic apparaît, net, simplifié comme sur une image d'Epinal, d'une simplicité enfantine dans sa binarité.

Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic. L'une était la blanchisserie. Personne ne se souvenait du vrai nom de la blanchisseuse, car tout le monde l'appelait Colombine en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe. L'autre était la maison de Pierrot. (MA, 122)

Cette histoire de trahison et de séduction oppose les contraires : la blanche Colombine sera attirée par les couleurs d'Arlequin, peintre en bâtiment. A la fin du conte les deux rivaux se réconcilient et communient en mangeant la brioche en forme de Colombine, « réconciliation de l'âme solaire de Colombine avec la partie nocturne et profonde d'elle-même qui l'effrayait tout d'abord. » (Bouloumié, 1988 : 129).

Mais la trajectoire du récit va en réalité de la familiarité au symbole philosophique. Les jeux d'opposition sont expliqués à la première page par des raisons pratiques :

Pierrot et Colombine avaient grandi ensemble sur les bancs de l'école du village. Ils étaient si souvent réunis que tout le monde imaginait que plus tard, ils se marieraient. Pourtant, la vie les avait séparés lorsque Pierrot était devenu mitron et Colombine blanchisseuse. Forcément, un mitron travaille la nuit, afin que tout le village ait du pain frais et des croissants chauds le matin. Une blanchisseuse travaille le jour pour étendre son linge au soleil. (MA, 258)

Pour Arlette Bouloumié, les deux personnages de Pierrot et d'Arlequin répondent à une logique gémellaire, à une dualité symbolique.

Pierrot et Arlequin s'opposent comme les deux moitiés complémentaires de l'âme dont tantôt l'une, tantôt l'autre domine. » (...) « Pierrot s'oppose à Arlequin comme le blanc et le noir à la couleur, comme la nuit au jour, comme la nuit au soleil, comme ce qui est bas — Pierrot travaille dans une cave — à ce qui est haut— Arlequin est sur son perchoir »

« La dualité est au cœur de ce conte au sens secret et philosophique. »

« L'éloge de Pierrot, c'est la profondeur. Arlequin est brillant mais superficiel. (Bouloumié, 1988, 129)

La familiarisation, qui met à la portée de tous un imaginaire poétique, des narrations fondatrices d'une culture commune, et une morale simplifiée aboutit-elle à dépoétiser totalement le récit ou au contraire repoétise-telle le quotidien et la surface des choses ?

Là sans doute réside un parti-pris philosophique à déterminer dans la partie qui va suivre.

III. Pour une repoétisation philosophique

A. Créativité imaginaire

La créativité imaginaire de l'auteur se manifeste par un regard aigu sur les choses et les êtres qui transfigure le quotidien. Cette véritable épiphanie du réel, au sens de James Joyce se lit à la fois dans le détail et dans le souffle quasi-surréaliste de celui qui voit une réalité supérieure derrière tout élément du réel. Reprenons le conte « La Fugue du petit Poucet » qui est un modèle de familiarisation et de transposition d'une histoire à la société contemporaine. Le seul regard de l'enfant échappé de sa prison familiale et qui découvre le monde naïvement métamorphose poétiquement le réel : « C'est la première fois que Pierre voyage dans un poids lourd. Comme on est haut perché ! On se croirait sur le dos d'un éléphant. » ou plus loin, dans la frayeur de la solitude au milieu de la nuit, les petits lapins qu'il a emmenés lui servent de réconfort :

Tiens, on va sortir les lapins. Ça tient chaud des lapins vivants. Ça remplace une couverture. C'est une couverture vivante. Ils se massent contre Pierre en enfonçant leur petit museau dans ses vêtements. Je suis leur terrier, pense-t-il en souriant. Un terrier vivant. (CB, 51)

La sensualité est la note majeure de ce passage où l'on voit comment l'imaginaire poétique n'est pas un rêve vaporeux mais chaleur, corporéité et présence.

La nouvelle « Angus » dans *Le Médianoche amoureux* est un bon exemple de repoétisation du réel. Ce récit est pourtant inscrit dans la trivialité de la nouvelle et narre des faits violents puisqu'il raconte un viol et un parricide. L'incipit évoque la fraîcheur et la beauté du printemps favorable aux amants et à l'expression de la fine-amor.

Parce qu'il est fragile et tardif, le printemps des Hautes Terres d'Ecosse possède pour les hommes et les femmes de ce pays un charme d'une douceur exquise. Ils guettent avec une impatience enfantine le retour des vanneaux dans le ciel tourmenté, le cri amoureux des grouses des marais et les premières taches mauves des crocus sur l'herbe rare des collines. (MA, 226)

Tout en reprenant le *topos* du printemps propre au récit médiéval, Tournier construit une poétique du récit autonome en cherchant à restaurer son enchantement. Il convoque une réalité lointaine, celle des cours du pays d'Oc afin de créer un contraste

extrêmement violent avec la brutalité des événements, le viol de la douce Colombelle par le géant Tiphaine. Au moment de la vengeance dictée par un père défunt, le héros épique, issu de cet amour contre-nature est métamorphosé « Jacques, nimbé de lumière, n'obéissait plus, n'entendait plus rien, comme porté par la force irrésistible de son destin. (...) l'enfant blond, bleu et rose, vêtu de soie et de tartan, avait l'éclat irréel d'une apparition. (MA, 246)

Ayant repris de façon très libre les vers de *La Légende des siècles*, *L'Aigle du casque* de Victor Hugo, Michel Tournier rend hommage au grand poète tout en s'excusant de son extrapolation : il a inventé la nécessité pour Jacques de venger la mort de ses parents, inexplicée de Victor Hugo. Cet ajout transfigure le personnage de l'enfant bâtard en élu de Dieu, audace qui demeure malgré tout cohérente avec le merveilleux chrétien du récit médiéval.

B. Une poétique tourniérienne de la simplicité, une vision binaire des choses

Derrière ces fantaisies constantes, ces distorsions parfois outrancières des récits de base, Tournier n'utilise pas du palimpseste par simple goût de l'amusement ou de la plaisanterie. Son propos vise souvent une simplification binaire qui participe à la fois d'un souci didactique et d'une vision ontologique. Il serait aisé de reprendre chacun des exemples mentionnés pour leur poésie du quotidien ou au contraire leurs effets de familiarisation prosaïque et d'en montrer la portée philosophique. Ainsi la fin d'*Eléazar ou la source et le buisson* explicite-t-elle le titre tout en s'appuyant sur des éléments bibliques. Le pasteur Eléazar, comme Moïse qui ne put arriver en terre d'Israël, meurt avant d'arriver en Californie :

La Source et le Buisson, dit-il d'une voix plus forte. Il faut choisir entre cette eau chantante qui jaillit à nos pieds et descend vers la vallée, et le buisson ardent dont la flamme monte du désert vers le ciel. Josué, fils de Nun, de la tribu d'Ephraïm, tu choisiras la source. Je te confie mon peuple ? Esther, Benjamin et Cora, pour que tu les conduises sains et saufs en Terre promise. Sois juste et miséricordieux. (E, 139)

Une voix repoétise ce récit dont la toute dernière ligne est burlesque avec la mention du petit âne de cirque, mais il s'agit de la voix du personnage qui s'exprime comme un prophète.

La « fugue du petit Poucet » oppose deux visions du monde, symbolisées par les contraintes de la modernité urbaine aseptisée d'un côté et par la liberté au sein de la

nature de l'autre. La dernière page nous montre un enfant libéré du carcan moderne grâce aux bottes offertes par le hippie Logre. L'héroïne d'*Amandine ou les deux jardins* se libère aussi d'un univers tout aussi rassurant qu'étouffant en suivant un chat qui la mène vers le jardin luxuriant et le désordre de la maison voisine. Presque tous les contes font l'apologie d'une libération en termes d'initiation. Le récit le plus court, « La Mère Noël », s'ouvre sur une opposition idéologique cette fois, celle qui oppose les croyants et le village laïque. A la fin, ces contraires sont réconciliés par une image mariale : l'institutrice donne le sein à son bébé, qui sert de figurant pour la crèche vivante de l'église. Dans « Lucie ou la femme sans ombre », conte lui-même dédoublé, le titre annonce la dualité qui oppose l'ombre et la lumière, suggéré par le nom de Lucie. La nuit où elle recueille le narrateur dans la chaleur de son lit est une métaphore de l'initiation, parenthèse enchantée dans un univers répressif. Tout comme Bettelheim dans *La Psychanalyse des contes de fées*, (Bettelheim, 1976) Tournier apporte au conte une valeur de catharsis pour un lecteur enfant ou adolescent, à même de résoudre en imagination ses propres contradictions par la magie simplifiante de la narration.

C. Un sens-poético-philosophique

Mais ces oppositions théorisées dans les essais *Le Miroir des idées* ou encore *Le pied de la lettre* ne nuisent-elles pas par leur abstraction et leur portée philosophique à ce charme premier que nous avons signalé dans un premier temps? Comment la voix du conteur, qu'elle soit première sous la forme du récitant, secondarisée dans une bienveillant ironie, ou intra-diégétique par l'entremise d'un personnage à la parole forte, comment cette voix peut-elle encore avoir une musicalité, un rythme, un corps dès lors que des catégories conceptuelles sont à l'œuvre ? Dans quelle mesure peut-on parler de dimension « poético-philosophique ? »

Le conte « le Nain rouge » nous offre sans doute des éléments de réponse. Il est l'un de ceux que l'auteur a le plus souvent cités pour démontrer que le conte permet d'offrir des réponses à des questions philosophiques. Dans ce récit, selon lui la quantité et la qualité se voient évaluées respectivement. Deux métamorphoses servent de vérités expérimentales au personnage du nain. Il devient l'amant surpuissant d'Edith, une femme en instance de divorce, après s'être dénudé et avoir passé le peignoir de son époux, disqualifié sur ce plan. « Edith, qui ne divorçait qu'en raison de l'insuffisance de son trop beau mari — » (Tournier, 1984 : 107)

Ensuite, lorsqu'il devient nain de cirque, il organise des séances destinées aux seuls enfants afin de perdre pour une fois son infériorité physique face aux spectateurs.

Supériorité de la qualité sur la quantité dans un premier temps, relativité dans un second temps sont les vérités énoncées, dans un processus où les rebondissements s'accompagnent de beaucoup d'humour.

La nouvelle *Pierrot ou les secrets de la nuit* concilie davantage le poétique et le philosophique, alors que le conte précédent était plutôt une alliance de l'humour et de la philosophie. Dans un article du *Monde* du 21 décembre 1979, voici ce que dit l'auteur :

A travers les deux petites poupées du théâtre italien, ce sont deux visions du monde qui s'affrontent : la substance contre la surface, la matière contre la forme, l'essence contre l'accident. De grands échos retentissent dans ces puérils porte-parole. C'est Goethe et Newton séparés sur la théorie des couleurs, c'est Parménide contre Héraclite. (Tournier, 1979)

Le contraste entre un monde coloré et un univers en noir et blanc se récite en termes de rivalité amoureuse où le noir et blanc sort vainqueur, la couleur étant associée à la superficialité.

La prééminence de la blancheur est annoncée d'emblée aux premières lignes en une formule poétique où l'onomastique, le primat de l'image et l'imparfait jouent pleinement leur rôle : « Personne ne se souvenait du vrai nom de la blanchisseuse, car tout le monde l'appelait Colombine, en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe. » (MA 258). Quant à Arlequin, malgré sa multitude de couleurs, il est présenté en termes privatifs, qui forment une prolepse :

L'homme vif, souple, aux joues vermeilles, aux cheveux roux et frisés, était vêtu d'une sorte de collant composé d'une mosaïque de petits losanges bariolés. Il y avait là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, plus quelques autres encore, mais aucun losange n'était blanc ni noir. (MA134)

Magnifique paradoxe et retournement sur lequel nous pouvons conclure à la subtilité de la parole de Tournier chez qui l'apparence est aussi trompeuse que le manteau d'Arlequin. L'essentiel demeure la voix définie ainsi dans « Tristan vox » : « Pour rester sans visage ni regard, les voix n'en avaient que plus de mystère, et leur magie agissait avec une efficacité parfois redoutable sur les hommes et les femmes à l'écoute. » (MA, 57)

Pour conclure, il importe de souligner qu'en première analyse, les récits de Tournier parce qu'ils sont souvent troublants et jouent avec la plus ordinaire des réalités, ne semblent pas mettre en œuvre la voix habituelle des conteurs de fables.

Néanmoins, au-delà de la diversité des genres et des catégories dans lesquelles l'auteur incorpore ses récits— conte, nouvelles, romans, essais, dialogues— il demeure toujours une oralité singulière, faite avant tout du désir de séduire le lecteur réel au plus intime de son esprit d'enfance. L'attention portée aux effets produits conduit parfois à briser, déplacer, contester ce qui constitue le charme habituel d'une voix de conteur. « Comment expliquer la magie de cette voix ? » (...) «elle avait (...) l'immense privilège de s'adresser aux yeux de l'âme et non à ceux du corps. » (MA, 126)

Loin de détruire les qualités de suspense de la narration, d'en assécher les images ou de sombrer dans une triste trivialité, Michel Tournier parvient à transfigurer le quotidien en une épiphanie propre à celui qui sait voir le merveilleux sous le plus humble détail.

Ainsi est-il possible de parler de re-poétisation et de renouvellement multiforme de la fiction par la magie d'un regard où tout devient mythologique grâce à la pluralité des voix, « âmes qui s'envolent à tire-d'aile vers des milliers d'autres âmes. » (MA, 141) « Tristan vox ». Les voix, pour Tournier, ont cette triple qualité d'être simultanément, corps, esprit et âme.

Bibliographie

ANDERSEN, Hans Christian, (2005). *Contes*, traduction de Marc Auchet, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochotèque».

BETTELHEIM, Bruno, (1976). *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Poche, « Pocket ».

BOCCACE, *Décameron*, (2006). traduit de l'italien par Giovanni Clerico, Paris : Gallimard, « Folio ».

BOULOUMIÉ, Arlette, (1988). *Michel Tournier, Le roman mythologique*, Paris : Corti.

DE NAVARRE, Marguerite, (1559). *L'Heptaméron*, Paris.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, (1979). Paris : éditions Grasset et Fasquelle.

LAGERLÖF, Selma, (1996) *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, traduit par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles : Actes Sud, «Lettres scandinaves ».

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, (1936). Paris : Flammarion, « Champs ».

LEVI-STRAUSS, Claude, (1973). *Anthropologie Structurale II*, Paris, Plon.

TOURNIER, Michel (2008). *Le Coq de bruyère*, Paris : Gallimard, « Folio ».

TOURNIER, Michel (1998). *Eléazar, la source ou le buisson*, Paris : Gallimard, « Folio ».

TOURNIER, Michel (1999). *Le Médianoche amoureux*, Paris : Gallimard, « Folio».

TOURNIER, Michel (1996). *Le Pied de la lettre*, Paris : Gallimard, « Folio ».

VRAY, Jean-Bernard, (1998). *Relire Tournier, Actes du colloque international Michel Tournier*, Saint-Etienne 19-20-21 novembre 1998.

VRAY, Jean-Bernard, (1997). *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

« UNE VOIX PRESQUE MIENNE »
Que signifie pour Rilke écrire des poèmes en français
à la fin de sa vie ?

VÉRONIQUE LE RU
Université de Reims
CIRLEP EA 4299
leru@club-internet.fr

Résumé. Tout poète ne doit-il pas inventer sa langue, y compris dans sa langue natale ? Tout poète ne se sent-il pas si étranger dans sa propre langue qu'il lui faut y inventer la sienne ? Que signifie le choix d'écrire des poèmes dans une autre langue que sa langue maternelle ? C'est à partir de Rilke que nous allons poser cette question, lui qui choisit entre 1924 et 1926, à la fin de sa vie donc (il meurt le 30 décembre 1926), d'écrire ses poèmes en français. Il en écrit quatre cents environ dont *Vergers*, les *Quatrains valaisans*, les *Roses*, *Les Fenêtres*, *Tendres impôts à la France*, *Le carnet de poche*. Mais que signifie pour Rilke écrire des poèmes en français ? Nous voudrions tenter ici une réévaluation du recueil *Vergers*, qui réunit une bonne partie de ces poèmes. Rilke s'est expliqué lui-même sur son choix d'écrire dans une « langue prêtée » à laquelle il veut rendre hommage par le seul don qu'il puisse lui faire, des poèmes.

Mots-clés : Poèmes, langue prêtée, écrire en une langue étrangère

Abstract : Every poet has to invent his own language, even if it is in his native language. Every poet is a foreigner in his native language, that is the reason he has to invent his own language. But what does it mean for a poet writing in another language than his own language ? This question is asked with regard to Rilke and his choice to write poetry in french, in the end of his life, between 1924 and 1926 (he is died on the 30th December 1926). He wrote about four thousands poems in french : *Vergers*, *les Quatrains valaisans*, *les Roses*, *Les Fenêtres*, *Tendres impôts à la France*, *Le carnet de poche*. Our purpose is to evaluate his compilation of french poems *Vergers*. Rilke explained his self on his choice to write in a « lent language » : he wanted to honour the French language by the unical gift he could do, that is to say poems.

Keywords : Poems, lent language, writing in a foreign language.

Tout poète ne doit-il pas inventer sa langue, y compris dans sa langue natale ? Tout poète ne se sent-il pas si étranger dans sa propre langue qu'il lui faut y inventer la sienne ? Que signifie le choix d'écrire des poèmes dans une autre langue que sa langue maternelle ? C'est à partir de Rilke que nous allons poser cette question, lui qui choisit entre 1924 et 1926, d'écrire ses poèmes en français pour se dire, pour dire son individualité à la toute fin de sa vie (il meurt le 30 décembre 1926). Il écrit quatre cents poèmes en français dont « Vergers », les « Quatrains valaisans », les « Roses », « Les Fenêtres », « Tendres impôts à la France », « Le carnet de poche ». La critique est plutôt sévère sur la poésie de Rilke en français. Ainsi Philippe Jaccottet juge ces poèmes mièvres :

Assez souvent, il ne faut pas le cacher, et comme dans les lettres écrites en français, par une aggravation du maniérisme qui est, chez Rilke, la rançon du raffinement de la sensibilité. Insouciant et léger, un peu comme quelqu'un qui porte un masque, maintenant qu'il joue avec une langue autre que la sienne, il n'échappe pas toujours au risque évident que, sur ce nouveau registre, moins grave, le subtil devienne ingénieux, le délicat mièvre, le léger futile (Jaccottet, 1978 : 12).

Cependant il ajoute :

Mais l'enjouement, l'insouciance peuvent aussi faire de la gratuité une vraie grâce, au sens le plus haut ; et accorder à Rilke, dans ce bref répit avant la maladie qui l'emportera, le pouvoir d'enfin « dire le simple » comme il en était venu à le souhaiter, de célébrer sans solennité, loin de toute extase, l'« ici », de faire s'élever à travers la langue française (en lointain frère de Verlaine, de Supervielle) cet air de flûte, entre la clarté rude et le ciel limpide (*ibid.*).

Serait-ce là la dernière manière de Rilke : dire le simple, se dire ne voulant plus dire *je* (le *ich*, le *je* en majesté du début des *Elégies de Duino*), mais dire le simple, le vrai dénuement où l'on quitte le style de la langue glorieuse des *Sonnets à Orphée* pour se fondre dans l'humus de la langue française. La réserve, dont fait montre Philippe Marty dans son article « Sur les poèmes français de Rilke, en regard des *Elégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* », le donne à penser :

Rilke a cru que le français tout seul pouvait être ce que le *je* doit être (ce que lui seul peut être) : le conciliateur ; mais relâchant le *je*, il relâche la langue et lui ôte le rythme. C'est cela (c'est-à-dire : la tension entre un sujet poétique et l'idéal de l'objectivité, d'une langue confondue avec le monde) qui manque surtout dans cette poésie (la poésie française de Rilke) sans pathétique ; Rilke oscille sans cesse entre les mètres de la tradition française (qu'il connaît parfaitement) et un vers dégagé de contraintes apprises ; on le voit dérégler (ou « déranger », voir *Vergers*, 53) autoritairement un décasyllabe ou un alexandrin qui se présentaient trop bien formés.

Impuissance à s'introduire dans une forme ferme, ou, à l'inverse, à imposer une forme ferme à sa voix (Marty, 1999 : 44-45).

Voici le poème 53 où, selon Philippe Marty, Rilke « dérègle », « déränge autoritairement » le rythme et la forme :

On arrange et on compose
les mots de tant de façons,
mais comment arriverait-on
à égaler une rose ?

Si on supporte l'étrange
prétention de ce jeu,
c'est que, parfois, un ange
le déränge un peu (Rilke, 1978 : 78)

Ce poème constitue un art poétique humble et modeste et pas du tout autoritaire, me semble-t-il. Il s'agit de prendre acte du feuillu des feuillets, du feuillu des feuilles volantes effleurant parfois une aile d'ange. Je rejoins ici l'interprétation que donne de ce poème Pierre Guéguen :

Le déränge, c'est-à-dire l'arrange. Rilke a l'habitude des anges (...) Il est le poète qui renouvelle le plus souvent le combat de Jacob (...) en vérité, même ces combats avec les mots de France ont toujours une lueur d'ineffable et restent dignes du poète des *Livres d'heures*. La poésie rilkenne d'expression française n'est nullement un amusement de lettré (...) Le recueil intitulé *Vergers*, est formé de grêles poèmes qui semblent vraiment des chiquenaudes occultes sur les thèmes les plus familiers (la lampe, les fleurs, la pomme, le verre de Venise...), pour en faire tinter l'invisible. (Guéguen, 1942 : 95).

Ce texte est extrait d'un recueil d'articles intitulé *Rilke et la France*, paru en 1942. Or il est frappant de constater qu'en pleine guerre mondiale, Rilke, poète allemand, est fêté, et son œuvre louée comme celle d'un grand poète dont les poèmes français font partie intégrante. Alors qu'en est-il des poèmes français de Rilke dans leur ensemble ? Je voudrais tenter ici une réévaluation du recueil *Vergers*, qui réunit une bonne partie de ces poèmes. Rilke s'est expliqué lui-même sur son choix d'écrire dans une « langue prêtée » à laquelle il veut rendre hommage par le seul don qu'il puisse lui faire, des poèmes :

Quelle joie profonde que de pouvoir confier à une langue aussi consciente et sûre d'elle-même une sensation vécue, et de faire en sorte qu'elle l'introduise en quelque manière dans le domaine d'une humanité générale...Elle académise, si j'ose m'exprimer de la sorte, la contribution frappée à sa marque et déversée en elle, et lui donne ainsi l'aspect d'une noble chose comprise (Gariel, 1942 : 82).

Par là le français s'oppose, selon Rilke, à l'allemand et au russe :

Le mot allemand tend, dans l'ascension poétique, à se soustraire à l'entendement commun et doit être rattrapé par lui d'une façon ou d'une autre. A plus forte raison, le mot russe, qui n'est peut-être qu'un lambeau, une sorte de banderole aux mains d'un seul... (*ibid.*).

Il y a ici dans l'étude comparée des mots français, allemands et russes, un choix extrêmement clair de Rilke pour l'immanence de l'expression poétique en français, immanence, dans l'oubli de l'entendement particulier, qui autorise l'universalisation de la sensation dans l'expérience vécue. Rilke a conscience que l'expérience des *Élégies de Duino* ou des *Sonnets à Orphée*, telle l'expérience métaphysique des *Méditations* de Descartes, ne s'accomplit qu'une fois dans sa vie et que cela suffit. Une fois la langue de l'invisible dite, il peut *consentir* aux mots français particulièrement chéris tels *verger* ou *paume*, il peut *consentir* à la langue française. Mais, comme le remarque Philippe Gariel, « devenir un poète français, ce n'est pas seulement *consentir* à notre langue ; c'est aussi, et souvent, lui faire violence ; c'est la rajeunir, c'est en user comme d'un instrument » (*ibid.*). C'est la rajeunir et se rajeunir à sa rencontre, c'est pour un poète naître de nouveau à la langue. Pour Rilke, l'acte d'écrire en français un véritable bain de jouvence. Au moment où il sait qu'il a écrit Fin à ses *Élégies de Duino* et que cela signifie la fin d'une certaine manière d'écrire de la poésie en allemand, Rilke, même quand il écrit cinq poèmes doubles sur le même sujet en allemand et en français, ne traduit pas le poème allemand en français, mais ces poèmes doubles s'imposent à lui dans les deux langues. Il ne veut pas traduire, il veut souligner la spécificité de chaque langue afin de dépasser les frontières poétiques et linguistiques et atteindre une expression mythique et archaïque. Rilke se situe au-delà du français, de l'allemand ou du russe, qu'on songe au fameux quatrain dédié à Marina Tsvétaïéva en allemand, en russe et en français :

Nous nous touchons comment ? Par des coups d'aile,
par les distances mêmes nous nous effleurons.
Un poète seul vit, et quelquefois
vient qui le porte au-devant de qui le porta. (Rilke, 1983 : 9)¹

Dans les dernières années de sa vie, Rilke cherche à dire son individualité en effaçant son moi. Pour ce faire, il invente une nouvelle langue poétique en se jouant des langues particulières mais en respectant leur caractère, leur découpage conceptuel : un au-delà des langues qui est en réalité un en deçà des langues, quelque chose qui se rapporte à l'origine, à

¹ Dédicace de mai 1926 de l'exemplaire envoyé à Marina Tsvétaïéva des *Élégies de Duino*, dans *Rilke, Pasternak, Tsvétaïéva. Correspondance à trois* (Rilke, 1983).

une aspiration mythique et archaïque qui renoue avec la poésie comme faisant lien entre les humains : c'est pourquoi le « je » disparaît, certes le poète reste unique dans sa solitude mais il fait partie d'une longue chaîne ; il est voyant parce qu'il est juché sur les épaules d'autres poètes. Rilke aime écrire en français car cette langue lui permet de s'effacer, de s'abstraire plus facilement de son moi, de son entendement particulier, pour atteindre « le domaine d'une humanité générale ».

Qu'est-ce qu'être poète ? Tout simplement être tenu, être tenu par les appels de sens du monde, par les rythmes du sensible, être pris dans les entrelacs de vision et de mouvement, être là, être présent au midi vide pour voir la déesse :

LA DÉESSE

Au midi vide qui dort
combien de fois elle passe,
sans laisser à la terrasse
le moindre soupçon d'un corps.

Mais si la nature la sent,
l'habitude de l'invisible
rend une clarté terrible
à son doux contour apparent. (Rilke, 1978 : 46).

Le désir d'écrire en français, pour Rilke, c'est le désir d'un renouvellement de tous ses anges, de toutes ses déesses et dieux, de toute la mythologie de sa langue poétique. Comme le remarque Philippe Jaccottet dans la préface de *Vergers* qui porte le beau titre d'un vers du premier poème du recueil « Une voix, presque mienne », tout commence par l'appel de la voix et de l'ange. Dans les *Élégies de Duino*, dans la première Élégie, l'appel est grandiose et tragique : « Qui, si je criais, m'entendrait donc, parmi les cohortes des anges »². Le « je » est ici en majesté même s'il s'agit d'une majesté tragique, en dérélition. Comme l'exprime si bien Philippe Jaccottet, le cri de Rilke est une « question où s'exprime l'angoisse de la rupture entre ciel et terre, du chant sans écho, de la plainte errante, du cri perdu, Rilke a su tout de suite qu'elle était au centre de son œuvre, et qu'autour d'elle s'ordonneraient non seulement sa poésie, mais sa vie » (Jaccottet, 1978 : 7).

Dans *Vergers*, la voix est basse, juste un murmure :

Ce soir mon cœur fait chanter
des anges qui se souviennent
Une voix, presque mienne,

² On reprend la citation de la première élégie que fait Philippe Jaccottet dans sa préface à *Vergers*, il choisit la traduction de François-René Daillie que l'on peut trouver aux éditions de La Différence (1994), il est vrai qu'au moment où il écrit sa préface pour *Vergers*, il n'a pas encore traduit les *Élégies de Duino*.

par trop de silence tentée,

Monte et se décide
à ne plus revenir ;
tendre et intrépide,
à quoi va-t-elle s'unir ? (Rilke, 1978 : 17)

Et surtout, la voix est « presque mienne », il y a dans ce « presque » le risque d'écrire dans la « langue prêtée » :

Peut-être que si j'ai osé t'écrire,
langue prêtée, c'était pour employer
ce nom rustique dont l'unique empire
me tourmentait depuis toujours : Verger.³ (ibid. : 47)

Philippe Jaccottet a aussi remarqué ce « presque » dans son beau livre intitulé *Rilke*, il y perçoit le rare Sésame qui fait entrer le poète dans l'espace des anges :

Une distance douloureuse était vécue entre l'homme et l'ange, et parce que cette distance, si grande fût-elle, n'empêchait pas, malgré tout, que l'ange ne fût quelquefois entrevu dans son insoutenable éclat ; donc, à cause de ce « presque » qui revient si souvent sous la plume du poète, non comme un maniérisme, mais comme ce qui traduit et réserve la dernière chance de l'humain. Une distance presque infranchissable (Jaccottet, 1970 : 139).

Ce « presque » redouble d'inquiétude quand Rilke s'exprime en français, la distance est toujours presque infranchissable, le français est « langue prêtée » et non pas sienne. Alors pourquoi renforcer la difficulté ? Peut-être parce que « depuis toujours » Rilke roule dans sa bouche quelques mots français comme « verger », « paume », « abondance » et que ces/ses mots le rendent « fort du Sésame » pour entrer dans l'espace des anges et dormir dans leur âme.

Ainsi il écrit en français :

Quelle déesse, quel dieu
s'est rendu à l'espace
pour que nous sentions mieux la clarté de sa face ?

Son être dissous
remplit cette pure
vallée du remous
de sa vaste nature

3 « Verger I ».

Il aime. Il dort.
Fort du Sésame,
nous entrons dans son corps
et dormons dans son âme. (Rilke, 1978 : 118)⁴

Peut-être n'est-ce pas alors renforcer la difficulté mais au contraire chanter d'un autre souffle :

Chanter en vérité se fait d'un autre souffle,
Rien d'autre qu'un souffle. Une brise en Dieu. Un vent. (Rilke, 1972b : 380)⁵

Peut-être est-ce enfin rendre à la « langue prêtée » ce qu'elle lui donne depuis longtemps : quelques mots français comme une « respiration » vers « l'invisible poème » (ibid. : 394)⁶ rendu enfin visible : les notes flottantes du poète appartiennent à la musique du poète, celle qui rythme son souffle, son chant, elles ne sont ni d'ici ni d'ailleurs, elles peuvent venir de l'allemand, du russe, du français, elles sonnent dans le lointain, et seule la fine ouïe du poète entend leur appel. « Paume », « verger », « abondance », oui, dans le verger des anges, les déesses et les dieux arrondissent les fruits qu'accueille la Corne d'abondance mais cela ne veut rien dire si ce n'est Rilke qui tresse les brins de ces trois mots, si ce n'est lui qui chante pour donner le rythme aux rameurs du Nil et nous donner le rythme à nous, lecteurs : « En lui l'élan de notre embarcation et la force de qui venait à notre rencontre s'équilibraient sans cesse – parfois il y avait un excédent : alors il chantait. La barque surmontait la résistance : mais lui, le magicien, il transformait l'insurmontable en une suite de longues notes flottantes, qui n'étaient ni d'ici ni d'ailleurs, et que chacun accueillait. Tandis que son entourage ne cessait de s'en prendre à l'immédiat et au palpable, et de le surmonter, sa voix entretenait le rapport avec ce qu'il y avait de plus lointain et nous y accrochait jusqu'à ce que nous fussions entraînés » (Rilke, 1972a : 339). Le poète est le chanteur qui donne le rythme à la langue (au mouvement des rameurs) mais aussi au lecteur embarqué dans ce mouvement inouï. Le poème « Le rameur » (Valery, 1952 : 249)⁷ précédant *Palme* a pu suggérer à Rilke sa belle comparaison du poète chanteur qui donne le rythme aux rameurs du Nil.

Ecrire en français pour Rilke signifie célébrer l'ici, la présence, l'immanence. Tout se passe comme si les déesses, les dieux, les anges avaient quitté le ciel de la transcendance pour venir arrondir les fruits du verger. Rilke, dans l'alchimie du verbe français, transforme

⁴ « Les Quatrains Valaisans ».

⁵ « Les Sonnets à Orphée », I, 3.

⁶ « Les Sonnets à Orphée », II, 1.

⁷ Nous citons les deux premiers quatrains : « Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames / M'arrachent à regret aux rians environs ; / Âme aux pesantes mains, plaines des avirons, / Il faut que le ciel cède au glas des lentes lames. // Le cœur dur, l'œil distrait des beautés que je bats, / Laissant autour de moi mûrir des cercles d'onde, / je veux à larges coups rompre l'illustre monde / De feuilles et de feu que je chante tout bas ».

l'invisible en visible dans un renouvellement de l'expérience de la septième élégie : « Être ici est une splendeur » (Rilke, 1994 : 77). La parole poétique est redevenue possible à travers les épreuves, et surtout celle d'avoir mis fin aux *Élégies*, le chant se fait de nouveau entendre mais en français : inscription du vécu du Valais dans l'universalité augurée de l'expression poétique des Quatrains valaisans dans les poèmes 2 et 9, par exemple :

2	9
Pays, arrêté à mi-chemin	C'est presque l'invisible qui luit
entre la terre et les cieux, aux voix d'eau et d'airain, doux et dur, jeune et vieux,	au-dessus de la pente ailée ; il reste un peu d'une claire nuit à ce jour en argent mêlée.
Comme une offrande levée vers d'accueillantes mains : beau pays achevé, chaud comme le pain !	Vois, la lumière ne pèse point sur ces obéissants contours, et, là-bas, ces hameaux, d'être loin, quelqu'un les console toujours.

Comme le remarque Philippe Marty, « Rilke n'a jamais admiré aucun mot allemand comme le français *verger*, verger réalise à ses yeux cette contradiction : être une forme qui contient tout ; être délimité, et ne rien laisser dehors » (Marty, 1999 : 39). Cependant, ce qui émane de tout le cycle de poèmes *Vergers* et du poème *Verger* mis en son centre, c'est moins l'expression d'une contradiction que celle d'un apaisement et même d'un partage. Rilke sent la mort venir, le verger mûrit et arrondit pour lui le dernier fruit de sa vie, dans la langue française, puisque ce mot lui est donné en français depuis toujours :

ce nom rustique dont l'unique empire
me tourmentait depuis toujours : *Verger* (Rilke, 1978 : 47)⁸.

Philippe Marty propose une belle analyse du dernier quatrain de ce poème « *Verger* »,
I :

Nom clair qui cache le printemps antique, tout
aussi plein que transparent,
et qui dans ses syllabes symétriques redouble tout
et devient abondant. (*ibid.*)

⁸ « *Verger I* ».

Voici ce qu'il écrit à son propos :

Rilke s'amuse à décomposer *Verger* ; mais l'analyse ne distingue pas deux éléments, et c'est cela, d'abord, qui charme Rilke : le mot est *simple*, quoique fait de deux syllabes sonnantes ; il est 'clair', 'transparent' (...) quoique recelant un autre mot (le latin 'ver', 'printemps') ; il dit les fruits (...) et dans le même temps les feuilles, les fleurs (il provient de 'viridis', 'vert'). Et quant à la terminaison 'er', non seulement elle ne se joint pas intempestivement (...) à la racine, mais elle la redouble, et cette redite fait l'abondance, comme deux miroirs face à face font l'infini : *ver-ger*. C'est la symétrie, le pli précis au centre qui permet qu'éclate, et que soit contenue, l'abondance (Philippe Marty in Chantal Foucrier et Daniel Mortier, 1999, p. 40). (Marty, 1999 : 40).

Dans *Verger V* et dans le dernier quatrain de *Verger VII*, Rilke suggère l'alliance, le partage, la fraternité du verger et du poète berger :

V

Ai-je des souvenirs, ai-je des espérances,
en te regardant, mon verger ?
Tu te repais autour de moi, ô troupeau d'abondance et
tu fais penser ton berger.

Laisse-moi contempler au travers de tes branches
la nuit qui va commencer.
Tu as travaillé ; pour moi c'était un dimanche,-
mon repos, m'a-t-il avancé ?

D'être berger, qu'y a-t-il de plus juste en somme ?
Se peut-il qu'un peu de ma paix
aujourd'hui soit rentrée dans tes pommes ?
Car tu sais bien, je m'en vais

VII

Tes dangers et les miens, ne sont-ils point
tout fraternels, ô verger, ô mon frère ?
Un même vent, nous venant de loin,
nous force d'être tendres et austères. (Rilke, 1978 : 49-50)⁹

Philippe Marty commente très justement ce poème *Verger V*, où le « je » se montre pour que sa paix se fonde dans la maturation des pommes : le « je » du poète rejoint ainsi le consentement du verger, et, plus généralement, le consentement du pays du Valais à l'abandon et à l'abondance. Rilke redouble l'effet de miroir du nom *ver-ger*, les deux syllabes mises face à face font l'infini dans le reflet du nom *berger*. Ces deux noms sont en effet frères

⁹ « *Verger V* » et « *Verger VII* ».

et le *b* linguistiquement pourrait être une mutation du *v*. Par sa pensée, par son repos, par sa paix, le berger se dissout dans la mutation du verger, le berger rejoint l'immanence des dieux qui arrondissent les fruits : « il n'a plus de lyre, de chant, et ne désire qu'entrer doucement sans phrases dans ce qui l'environne. Et c'est bien ainsi que Rilke rêve d'habiter le français (le Valais) : comme une *absence* dissoute dans l'ensemble, une voix à peine murmurée et fondue dans l'accroissement et la métamorphose universels » (Marty, 1999 : 43). Peut-être aussi Rilke sent-il son être lâcher prise pour retourner à l'humus, à l'humilité, ce que souligne aussi Philippe Marty : « Le chant rilkéen est si bas en français, si humble, qu'on ne peut dire qu'il 'porte' le consentement : le consentement est celui des choses, auxquelles le chant tardif se joint » (*ibid.* : 44). Et ce qui pourrait être tenu pour un effacement ultime du « je » du poète dans l'espace, dans l'Ouvert (je est l'Autre) est aux yeux de Philippe Marty ce qui rend sa poésie française « relâchée », comme si « lâcher le je » signifiait être « lâche », « relâché » : « User d'une langue en poésie, c'est faire du *je* dans cette langue l'intermédiaire entre les mots et le monde contemplé (...) Rilke a cru que le français tout seul pouvait être ce que le *je* doit être (ce que lui seul peut être) : le conciliateur ; mais relâchant le *je*, il relâche la langue et lui ôte le rythme » (*ibid.* : 44-45). N'est-ce pas là une vision trop réductrice voire égotiste de la langue poétique ? Rilke a-t-il « cru que le français tout seul pouvait être ce que le *je* doit être » ? Ou a-t-il choisi d'écrire des poèmes français parce que l'effacement du *je* s'y accomplissait dans l'abondance du verger ? N'a-t-il pas choisi d'arrondir le fruit de sa mort aux branches de ce verger qui le comblait et à qui il disait « je m'en vais... » ? Ne lit-on pas dans ce recueil *Vergers* des poèmes-testaments comme le poème 32 :

Comment encore reconnaître ce que fut la douce vie ?
En contemplant peut-être dans ma paume l'imagerie

De ces lignes et de ces rides que l'on entretient
en fermant sur le vide
cette main de rien. (Rilke, 1978 : 53)

Ou encore le poème 36 :

Puisque tout passe, faisons
la mélodie passagère ;
celle qui nous désaltère,
aura de nous raison.
Chantons ce qui nous quitte avec amour et art ;
soyons plus vite
que le rapide départ. (*ibid.* : 57)

Ou enfin le poème 58 sur la succession¹⁰ :

Arrêtons-nous un peu, causons.
C'est encore moi ce soir, ce soir, qui m'arrête,
c'est encore vous qui m'écoutez.

Un peu plus tard d'autres joueront
aux voisins sur la route
sous ces beaux arbres que l'on se prête. (*ibid* : 83)

Rilke choisit la langue que l'on se prête pour mourir, il se rend au cimetière pour « se taire avec lui qui tant se tait » (Rilke, 1978 : 62). Il orne son tombeau de vingt-quatre poèmes Roses. Et c'est encore une Rose qu'il choisira comme épitaphe sur sa tombe mais cette fois-ci son dernier mot est en allemand : *Rose, o reiner Widerspruch, Lust niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern*. Que l'on peut traduire par : Rose, ô pure contradiction, désir de n'être le sommeil de personne sous tant de paupières.

Mais en avril 1926, Rilke avait adressé à Maurice Betz, son traducteur et son ami, onze poèmes français recopiés d'un Carnet de poche qui contient celui intitulé

Cimetière :

Y en a-t-il d'arrière-goût de la
vie dans ces tombes ? Et les abeilles
trouvent-elles dans la bouche des
fleurs un presque-mot qui se tait ?
Ô fleurs, prisonnières de nos instincts
de bonheur, revenez-vous vers nous
avec nos morts dans les veines ? Com-
ment échapper à notre emprise,
fleurs ? Comment ne pas être nos
fleurs ? Est-ce de tous ses pétales
que la rose s'éloigne de nous ? Veut-
elle être rose-seule, rien-que-rose ?
Sommeil de personne sous tant de paupières ?
(Rilke, 2003 : s.p.)

Rilke avait aussi écrit son épitaphe en français... Presque-mot qui rejoint la voix presque mienne où « moi, mon, mien » s'effacent dans la disparition du *je*, dans la fusion dans l'universel verger, dans la mort.

¹⁰ Voir aussi sur ce thème le poème 44, p. 65.

Bibliographie

- GARIEL, Philippe (1942). « Rainer Maria Rilke, poète d'expression française », in Edmond Jaloux et Paul (dir.). *Valéry Rilke et la France*. Paris : Plon.
- GUEGUEN, Pierre (1942). « Rilke et les anges français », in Edmond Jaloux et Paul (dir.). *Valéry Rilke et la France*. Paris : Plon.
- JACCOTTET, Philippe (1978). Préface in Rainer Maria Rilke. *Vergers*. Paris : Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1970). *Rilke*. Paris : Seuil.
- MARTY, Philippe (1999). « Sur les poèmes français de Rilke, en regard des *Élégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* », in Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.). *Frontières et passages*. Rouen : Presses de l'université de Rouen, pp. 44-45.
- RILKE, Rainer Maria (2003). *D'un Carnet de poche*. Fac-similé. Barr : Le Verger éditeur.
- RILKE, Rainer Maria (1994). *Élégies de Duino*. Trad. François-René Daillie. Paris : Éd. de la Différence.
- RILKE, Rainer Maria (1983). *Rilke, Pasternak, Tsvétaïéva. Correspondance à trois*. Textes traduits du russe par Lily Denis. Textes traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard.
- RILKE, Rainer Maria (1978). *Vergers*. Paris : Gallimard.
- RILKE, Rainer Maria (1972a). *Œuvres 1 Prose*. Paris : Seuil.
- RILKE, Rainer Maria (1972b). *Œuvres 2 Poésie*. Paris : Seuil.
- VALERY, Paul (1952). *Charmes*. Paris : Gallimard.

LA VOIX CONTEMPORAINE DE MOLIÈRE (OU LES VOIES D'UN IMPROMPTU SUR SCÈNE)

MARTA TEIXEIRA ANACLETO

Faculté des Lettres/CLP-Université de Coimbra

marta@fl.uc.pt

Résumé: Représenter Molière, sur la scène contemporaine portugaise, relève d'un défi méta-théâtral, la scène devenant un lieu de création utopique des voix, des corps, des objets qui faisaient sens à Versailles. Si le *D. João* de Ricardo Pais (2006) s'exhibe en spectacle comique et tragique du libertinage érudit du XVII^e siècle, la mise en scène de *L'Impromptu de Versailles*, par Miguel Loureiro (2016), exploite les rapports ontologiques entre l'illusion théâtrale et les enjeux néobaroques de la représentation. En partant des notions de « déplacement historique des discours » et d'« invention de l'oralité qui transforme l'oralité », présentées par Meschonnic à propos de la poétique de la (ré)écriture, on analysera le sens du « décentrement » des voix dans ces deux représentations contemporaines de Molière, en démontrant comment la modernité du dramaturge est assurée par des relectures actuelles multiples de la structure méta-dramatique de ces pièces.

Mots-clés: Molière, Ricardo Pais, Miguel Loureiro, méta-théâtre, réécriture.

Abstract: To stage a Molière play in Portugal nowadays poses a metatheatrical challenge as the stage itself becomes a space for the utopian recreation of voices, bodies and objects which once made sense in Versailles. *D. João*, by Ricardo Pais (2006) becomes a tragi-comic spectacle of seventeenth-century erudite libertinism, while Miguel Loureiro's mise-en-scène of *L'Impromptu de Versailles* (2016) delves into the ontological relations between theatrical illusion and the neobaroque challenges of the performance. Starting from Meschonnic's notions of "historical displacement of discourses" and "the invention of orality that transforms orality" which he developed in connexion with the poetics of (re)writing, this paper addresses the meaning of the « decentering » of the voices in the two contemporary renderings of Molière's plays, showing that the playwright's modernity is assured by multiple modern-day rereadings of the meta-dramatic structure of these plays.

Keywords: Molière, Ricardo Pais, Miguel Loureiro, Meta-theatre, rewriting

« Le théâtre est le désir qu'a la parole de se faire corps (...). Ce n'est pas le corps qui s'approprie la parole, mais la parole qui s'approprie un corps – un corps éphémère, celui de l'acteur, la parole demeurant immuable, quand bien même l'acteur essaierait de l'adapter et de la façonner à son corps » (Júdice, 2006 : 11¹). La phrase citée fait partie de la définition du théâtre qui ouvre la préface écrite par Nuno Júdice, « La parole et le mythe », pour sa traduction de *Dom Juan* de Molière (Molière, 2006), destinée à la mise-en-scène portugaise de Ricardo Pais, représentée en 2006 au Théâtre National S. João de Porto. Le même propos théorique aurait pu être énoncé, en 2016, par le traducteur de *L'Impromptu de Versailles* (Molière, 2016), João Paulo Esteves da Silva, dont le travail de réécriture a permis à Miguel Loureiro de mettre en scène cette pièce courte et polémique de Molière au Théâtre National D. Maria II, à Lisbonne. En fait, la voix contemporaine de Molière renvoie, presque tout le temps, dans ces deux temps en tout cas, à un déplacement historique de la parole théâtrale créé par le dramaturge, à Versailles, vers des voies esthétiques relevant d'une méta-théâtralité implicite aux textes du XVII^e et à ceux du XXI^e, en conciliant la voix de l'auteur, celle des metteurs-en-scène et celle des acteurs.

C'est ainsi que, dans le contexte de cette polyphonie, le discours théâtral de Molière s'avère, de nos jours, redevable d'une définition utopique de la scène, celle-ci étant le lieu, comme l'ont très bien compris le dramaturge de Louis XIV, Ricardo Pais et Miguel Loureiro, où le corps et la parole assimilent l'écriture. Ne serait-ce que par la force des textes en contexte (*L'Impromptu* s'encadre dans « La Querelle de *l'École des Femmes* » - 1663 -, *Dom Juan* dans la célèbre « Querelle du *Tartuffe* » - 1665²), l'écriture dramatique s'impose, dans les deux cas, par l'intégration d'une poétique de la voix forgée par l'auteur pour répondre à ses détracteurs – c'est-à-dire comme une façon de dire le théâtre et d'en faire un instrument politique et éthique. En fait, si Molière s'est servi de la scène pour attaquer, en gestes et en paroles, le théâtre affecté des acteurs de l'hôtel de Bourgogne, ou la cabale des faux dévots, les deux metteurs-en-scène portugais se proposent, eux, de transposer cette théâtralité auto-réfléchie (un impromptu créé à Versailles ; un *Dom Juan* histrionique faisant l'hypocrite) sur la scène contemporaine, là où le théâtre exhibe ses artifices et s'exhibe par la matérialité de l'écriture.

Il semble donc légitime de définir deux axes d'expressivité actuelle de la voix de Molière, lui-même auteur et acteur d'un continuel « impromptu » métaphorique : la voix

¹ - Nous traduisons.

² - Voir, au sujet des « Querelles » qui ont marqué le parcours dramatique de Molière et la conception dramatique même de ses pièces, entre autres : Baby et Viala, 2016 : 161-249 ; Civardi, 2011 : 167-209 ; Forestier, 1990 ; Forestier et Néraudau, 1995 ; Henin, 2010 ; Scherer, 2014.

du texte et la voix de la scène. La synthèse des deux se situe, visiblement, dans un déplacement historique des discours³ qui prolonge l'ouverture axiale des textes originaux – une répétition avortée dans une salle de Versailles, la mort spectaculaire d'un libertin.

1. La voix du texte (ou Molière par lui-même)

Selon Nuno Júdice, traducteur portugais de *Dom Juan*, au théâtre, la voix s'approprie un corps, le corps éphémère de l'acteur (Júdice, 2006 : 11). Dans *L'Impromptu de Versailles*, texte représenté en 1663 pour le Roi, au moment où Molière devient son dramaturge officiel, la voix de l'auteur correspond à la voix du personnage-acteur Molière, « marquis ridicule » (Molière, 1965 : 145), suivant un dédoublement biographique qui s'intègre dans la « Querelle de l'École des Femmes » : les personnages dramatiques se transforment en « acteurs » pour répondre aux critiques des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne qui dénonçaient l'in vraisemblance éthique de la pièce, pour critiquer leur style artificiel, et pour régler son compte à Boursault, auteur d'une comédie jouée dans cette salle de spectacles parisienne – *Le Portrait du peintre* –, qui parodie *La Critique de l'École des Femmes*⁴ :

MADemoiselle BÉJART — Mais puisqu'on vous a commandé de travailler sur le sujet de la critique qu'on a faite contre vous, que n'avez-vous fait cette comédie des comédiens dont vous nous avez parlé il y a longtemps? C'était une affaire toute trouvée, et qui venait fort bien à la chose, et d'autant mieux, qu'ayant entrepris de vous peindre, ils vous ouvraient l'occasion de les peindre aussi, et que cela aurait pu s'appeler leur portrait, à bien plus juste titre que tout ce qu'ils ont fait ne peut être appelé le vôtre; car vouloir contrefaire un comédien dans un rôle comique, ce n'est pas le peindre lui-même, c'est peindre d'après lui les personnages qu'il représente, et se servir des mêmes traits et des mêmes couleurs, qu'il est obligé d'employer aux différents tableaux des caractères ridicules, qu'il imite d'après nature. Mais contrefaire un comédien dans des rôles sérieux, c'est le peindre par des défauts qui sont entièrement de lui, puisque ces sortes de personnages ne veulent, ni les gestes, ni les tons de voix ridicules, dans lesquels on le reconnaît.

MOLIÈRE — Il est vrai, mais j'ai mes raisons pour ne le pas faire, et je n'ai pas cru entre nous que la chose en valût la peine, et puis il fallait plus de temps pour exécuter cette idée. Comme leurs jours de comédies sont les mêmes que les nôtres, à peine ai-je été les voir, que trois ou quatre fois depuis que nous sommes à Paris, je n'ai attrapé de leur manière de réciter, que ce qui m'a d'abord sauté aux yeux, et j'aurais eu besoin de les étudier davantage pour faire des portraits bien ressemblants (Molière, 1965 : 150).

³ - Expression utilisée au sens que lui donne H. Meschonnic lorsqu'il considère que l'historicité des discours fait la critique (Meschonnic, 1986 : 90).

⁴ - Pour mieux comprendre le contexte particulier de cette querelle et l'histoire de la séquence des textes dramatiques, voir Dandrey, 2014.

Ce jeu expérimental où Molière, dramaturge et acteur de lui-même, fait représenter une répétition incomplète (ou fausse) d'une pièce commandée par le Roi⁵, met en évidence des mécanismes méta-théâtraux d'une étonnante modernité : l'auteur-acteur distribue les différents rôles à ses comédiens, leur apprend à jouer une pièce sous forme de « comédie des comédiens », les oriente sur la bonne façon de jouer, révélant son adhésion à une écriture spéculaire dont le sujet principal est le théâtre, la voix de l'auteur (Molière dramaturge, Molière-acteur jouant le marquis ridicule) et les voix des acteurs (incarnant les rôles paradigmatiques des ridicules moliéresques – le marquis fâcheux, la coquette, la servante précieuse, le poète pédant) :

MOLIÈRE. – Cela est vrai, et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne de bien représenter un personnage, qui est si contraire à votre humeur: tâchez donc de bien prendre tous le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez.

(*À du Croisy.*) Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

(*À Brécourt.*) Pour vous, vous faites un honnête homme de cour, comme vous avez déjà fait dans *La Critique de l'Ecole des femmes*, c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible.

(*À de la Grange.*) Pour vous je n'ai rien à vous dire.

(*À Mademoiselle Béjart.*) Vous, vous représentez une de ces femmes, qui pourvu qu'elles ne fassent point l'amour, croient que tout le reste leur est permis, de ces femmes qui se retranchent toujours fièrement sur leur prudence, regardent un chacun de haut en bas, et veulent que toutes les plus belles qualités que possèdent les autres, ne soient rien en comparaison d'un misérable honneur dont personne ne se soucie, ayez toujours ce caractère devant les yeux pour en bien faire les grimaces.

(*À Mademoiselle de Brie.*) Pour vous, vous faites une de ces femmes qui pensent être les plus vertueuses personnes du monde, pourvu qu'elles sauvent les apparences, de ces femmes qui croient que le péché n'est que dans le scandale, qui veulent conduire

⁵ - « MOLIÈRE.— De grâce mettons-nous ici, et puisque nous voilà tous habillés, et que le Roi ne doit venir de deux heures, employons ce temps à répéter notre affaire, et voir la manière dont il faut jouer les choses. (...)Et n'ai-je à craindre que le manquement de mémoire? Ne comptez-vous pour rien l'inquiétude d'un succès qui ne regarde que moi seul? Et pensez-vous que ce soit une petite affaire, que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci? que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect, et ne rient que quand ils veulent? Est-il auteur qui ne doive trembler, lorsqu'il en vient à cette épreuve? Et n'est-ce pas à moi de dire que je voudrais en être quitte pour toutes les choses du monde? » (Molière, 1965 : 148).

doucement les affaires qu'elles ont sur le pied d'attachement honnête, et appellent amis ce que les autres nomment galants, entrez bien dans ce caractère. (Molière, 1965 : 153-154).

Un impromptu conçu à Versailles désigne, ainsi, de prime abord, une répétition feinte mais néanmoins écrite et représentée d'« après nature », pendant laquelle les acteurs réagissent aux conseils de l'auteur-acteur sur l'écriture théâtrale et l'art de la représentation (diction et intonation comprises)⁶. L'impromptu incorpore, par ailleurs, des enjeux mimétiques, le réel et l'artificiel se confondant dans la structure du théâtre dans le théâtre que Molière reproduit par la citation continue de son *École des Femmes* et de sa *Critique de l'École des Femmes*, à laquelle s'ajoute, à la scène V⁷, la citation du *Portrait du peintre* de Boursault, réplique de la *Critique*. Cette confluence complexe des voix et des corps se décline, à vrai dire, dans la construction d'une « forme-texte » originale et moderne : la répétition à jamais accomplie qui prépare le grand spectacle situé au-delà de la pièce-impromptu ; la mise en abyme d'une comédie (*L'École*), questionnée à l'intérieur d'une autre (*La Critique*), pour faire valoir une poétique théâtrale associée à l'esthétique du ridicule.

C'est justement ce principe vertigineux de l'encadrement, l'« esthétique du miroitement » et la « posture ironique » (Dandrey, 2014 : 351-358) à partir desquels Molière interroge l'art de la scène dans une perspective satirique et critique, que Miguel Loureiro reprend pour mettre sur scène *son Impromptu* (qui ne cesse d'être aussi celui de Molière). Le ton ironique de la voix de l'auteur-acteur, voire la réécriture double constamment exhibée dans une pièce sans sujet (ou dont le sujet est le théâtre dans le théâtre⁸), sont le point de départ majeur d'une mise-en-scène contemporaine qui ne cesse de souligner la distance esthétique créée dans une salle imaginée de Versailles. En

⁶ - « MOLIÈRE. - J'avais songé une comédie, où il y aurait eu un poète que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne. (...) Et le poète: « Comment, vous appelez cela réciter? C'est se railler; il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi. (Imitant Montfleury, excellent acteur de l'Hôtel de Bourgogne.) » (Molière, 1965 : 151).

⁷ - « MADEMOISELLE DE BRIE. - « Vous voulez bien, Mesdames, que nous vous donnions en passant la plus agréable nouvelle du monde. Voilà Monsieur Lysidas qui vient de nous avertir qu'on a fait une pièce contre Molière, que les grands comédiens vont jouer. / MOLIÈRE. - « Il est vrai, on me l'a voulu lire, et c'est un nommé Br... Brou... Brossaut qui l'a faite. / DU CROISY. - « Monsieur, elle est affichée sous le nom de Boursault, mais à vous dire le secret, bien des gens ont mis la main à cet ouvrage, et l'on en doit concevoir une assez haute attente. Comme tous les auteurs, et tous les comédiens regardent Molière comme leur plus grand ennemi, nous nous sommes tous unis pour le desservir; chacun de nous a donné un coup de pinceau à son portrait, mais nous nous sommes bien gardés d'y mettre nos noms; il lui aurait été trop glorieux de succomber aux yeux du monde, sous les efforts de tout le Parnasse; et pour rendre sa défaite plus ignominieuse, nous avons voulu choisir tout exprès un auteur sans réputation. » (Molière, 1965 : 161).

⁸ - Les ouvrages de Georges Forestier démontrent brillamment l'importance singulière de la méta-théâtralité dans la poétique dramatique du XVII^e siècle et son incidence dans le théâtre de Molière (Forestier 1988 ; 1996).

fait, c'est à partir du contexte et de l'univers du texte de Molière (« la voix du texte » en tant que prétexte méta-théâtral), que Miguel Loureiro s'affirme, en 2016, comme metteur en scène d'un Théâtre National, pour montrer aux spectateurs sa manière de penser le théâtre, dédoublant les impromptus, les effets d'improvisation depuis le début du spectacle : avant d'introduire le texte de Molière, dans un prologue inventé, deux femmes dialoguent hors scène, face à face, dans des loges, citant des extraits du *Paradoxe du Comédien* de Diderot, pour souligner la nature complexe du pacte théâtral. De même, à partir de la poétique explicite de *L'Impromptu* et de son inachèvement tacite (la pièce qui n'est jamais représentée), le metteur en scène portugais introduit, dans le texte original traduit, d'autres textes de dramaturges et de théoriciens du théâtre, tels que Corneille, Racine, Diderot, Eschyle, qui, à un rythme hallucinant, multiplient les voix sur scène et prolongent l'effet d'autoréflexivité d'une pièce interrompue sans arrêt par les discussions des acteurs. Loureiro crée de constants niveaux d'enchâssement de textes (légitimés par la forme ouverte de la répétition) pour montrer que le théâtre est un espace privilégié d'improvisation et de polyphonie intertextuelle : il intercale dans la pièce des impromptus personnels ironiques et sarcastiques renvoyant à la réalité artistique qui l'entoure (un miroir critique de Molière), en même temps qu'il fait réciter Racine, en français (le célèbre monologue de Phèdre), à Mlle Du Parc/Amélia Matta, pour rendre hommage à cette actrice portugaise, le public pouvant voir, projetées sur le fond de la scène, des photos allusives à ses rôles les plus marquants (une mise en abyme vertigineuse).

L'artifice est, ainsi, constamment exhibé sur scène et devant les spectateurs, comme dans les salons de Versailles, ne permettant jamais d'éluder le jeu théâtral: on le constate par l'intervention ponctuelle d'une *voix off*, sorte de souffleur (une autre voix recréée), qui fait allusion à des intertextes de Molière (Plaute, Térence), qui cite des extraits d'ouvrages critiques concernant la vie du dramaturge, sa pratique du théâtre dans le théâtre, tandis que l'acteur Molière et Mademoiselle Molière s'adonnent à des jeux érotiques dérisoires, comme s'il y avait une permanente et « naturelle » intersection d'intertextes, de fragments de fictions et de réalités, sur scène.

C'est justement autour de la mise en place des enjeux spéculaires du texte, c'est-à-dire des différentes voix qui se multiplient dans cette mise en scène extravagante, que Miguel Loureiro nous fait part du vertige de l'ironie avec lequel il réécrit, jusqu'à l'exhaustion, le méta-commentaire moliéresque. Au fond, c'est le principe d'encadrement de *L'Impromptu* qui permet au metteur en scène portugais de jouer avec la distance esthétique imposée par la pièce vis-à-vis du spectateur, soulignant la labilité de toute frontière érigée entre fiction (la pièce dans le théâtre) et réalité (la pièce sur le

théâtre, écrite pour apprendre à jouer « un rôle où l'on doit parler naturellement » (Molière, 1965 : 158).

Comprendre la modernité de ces enjeux, ancrée dans l'instabilité des frontières entre fiction et réalité, et dans l'autoréflexion esthétique développée dans le texte du XVII^e siècle, est, aussi, le principe esthétique qui marque l'écriture scénique de Ricardo Pais lorsqu'il transpose le *Dom Juan* de Molière sur la scène portugaise, en 2006. Comme Miguel Loureiro, le metteur en scène crée une stratégie herméneutique qui accentue la distance théâtrale, le pacte métathéâtral, le jeu de miroirs et de dédoublements inscrits *in fieri* dans l'original, envisageant le texte traduit par Nuno Júdice comme un « exercice de style » (Cabral *et al.*, 2006 : 17)⁹ contemporain. Il s'agit de regarder le « banquet mythique » du libertin, réponse théâtrale de Molière à la cabale des faux dévots qui interdit la représentation de *Tartuffe*, comme un prétexte politique et esthétique qui, comme l'*Impromptu*, mise sur l'autoréflexivité dramatique et sur l'idée, chère à Ricardo Pais, de précarité et de rupture du drame et de l'homme-acteur. En fait, l'autoportrait de Dom Juan¹⁰ et son rapport spéculaire à Sganarelle, les différents masques exhibés par le personnage (séducteur et inconstant, libertin, courtisan, hypocrite), mettent en évidence la dispersion de l'action faisant partie de l'ontologie du spectacle théâtral soutenue aussi bien par Molière¹¹, au Grand Siècle, que par Ricardo Pais, en 2006. À cet égard, Pais, démontre d'ailleurs que la marginalité esthétique et éthique de la pièce moliéresque – une pièce, affirme-t-il, « extrêmement imparfaite mais clairement construite » (Cabral *et al.*, 2006 : 15) –, conçue à partir d'un écart volontaire par rapport aux règles et à la vraisemblance classiques¹², suppose une interrogation moderne sur la nature de la théâtralité, sur l'essence du personnage de théâtre. C'est pourquoi la voix de Dom Juan (et de Molière) se confond, dans les plans esthétique et éthique, avec celle du metteur en scène, ne serait-ce que par le souci qu'il exprime, tout

⁹ - Lors de la première de la pièce, on a distribué aux spectateurs un *Guide de Lecture (Manual de Leitura)*, publié pour l'occasion. On s'en servira à plusieurs reprises dans cet article, en traduisant les textes en français.

¹⁰ - « DOM JUAN.— Quoi? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse, à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux: non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules, toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première, ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout, où je la trouve; et je cède facilement à cette douce violence, dont elle nous entraîne. » (Molière, 1965 : 360).

¹¹ - Voir le concept de « dramaturgie de rupture » développé par R. Horville à propos de *Dom Juan* de Molière (Horville, 1972).

¹² - Voir, au sujet de la problématique de la vraisemblance dans la poétique dramatique du XVII^e et de ses enjeux dans le contexte de la production de la tragi-comédie, tel que Molière conçoit *Dom Juan*, les études suivantes (entre autres) : Baby, 2001 ; Bionda, 2017 ; Duprat, 2009.

au long de la représentation, de montrer la vacuité d'une pulsion érotique qui mène le protagoniste à se lancer dans de nouveaux cercles de vie, apparemment sans issue, traduisant le désespoir du corps face à la mort¹³. L'unité d'action que Molière fait en permanence basculer par l'imposition d'une structure en fuite, éparpillée (annonçant, partiellement, celle de *L'Impromptu*), demeure, dans la mise en scène de Ricardo Pais, une sorte de fil conducteur précaire qui s'appuie sur le parcours du protagoniste vers la mort – une fuite libertine et tragique vers la transcendance –, conjuguant, sans relâche, la voix et le corps du personnage mythique, son corps et son masque infernal (Pais, 2006 : 3).

D'ailleurs, Pais joue souvent, dans cette mise en théâtre baroque de la mort du libertin, avec la superposition paradoxale du corps (humain) et du non-corps (surnaturel) des acteurs qui annoncent la dé-composition finale du corps de Dom Juan (et le dénouement théâtral) : un seul et même acteur joue le rôle du Pauvre, de Dom Louis, de la Statue du Commandeur (un fantôme), un même corps et une même voix sous des habits différents, configurant des obstacles tragiques à l'impiété du protagoniste. La pluralité des voix et des corps émanant du texte du XVII^e est, de ce fait, récupérée par Ricardo Pais (ainsi que par Miguel Loureiro) pour souligner une certaine irréalité du texte théâtral (« Il n'y a aucun trait de réalisme dans ce spectacle » (Cabral *et al.*, 2006 : 19), affirme Pais), pour souligner ses enjeux ironiques et utopiques : la chorégraphie symbolique de deux mises en scènes en est une sorte de pari, semblant vouloir récupérer, dans les deux cas, différemment, le climat de fantaisie produit par les machines théâtrales italiennes du XVII^e, dont Molière, ainsi que Louis XIV, étaient des admirateurs. La voix du texte, de la parole qui se fait corps, devient, donc, aussi, la voix de la scène.

2. La voix de la scène (ou Molière sur scène)

On revient, de nouveau, à Nuno Júdice, traducteur portugais de *Dom Juan* de Molière pour la mise en scène de Ricardo Pais et à la définition du théâtre qu'il suggère dans la préface « La parole et le mythe » : « Le théâtre est le désir qu'a la parole de se faire corps » (Júdice, 2006 : 7). En fait, au niveau de la « performance », Miguel Loureiro et Ricardo Pais semblent oublier le texte pour le rendre visible à travers le corps de chaque acteur et de son rapport à la scène, comme s'ils incarnaient, au XXI^e siècle, le

¹³ - On reprend, dans cet article, l'argumentation développée dans un texte de 2015 où il a été question d'analyser parallèlement, à partir de la notion de « décor discontinu », cette représentation du *D. Juan* de Ricardo Pais et la mise en scène de *l'Avare*, par Rogério de Carvalho, en 2009 (Teixeira Anacleto, 2015 : 397-410).

rôle de Molière metteur en scène et acteur de la troupe du Roi, à Versailles et au Palais-Royal. L'importance que Molière accorde au détail de la mise en scène, le souci de régler le jeu de chaque acteur, de faire voir, sur scène, l'enchâssement décomposé du texte, se matérialise dans des décors qui ressemblent à des « installations »¹⁴ artistiques néobaroques. De ce fait, les métamorphoses visibles du décor, dans le *Dom Juan* de Ricardo Pais, accompagnant l'évolution de l'intrigue vers la mort du protagoniste (la mutation transcendante du corps), ou le mouvement circulaire de la scène de la pièce de Loureiro, faisant tourner sans fin les acteurs comme s'ils appartenaient à un carrousel de fantaisie, visent et à compléter le travail méta-théâtral exhibé dans les deux pièces du Grand Siècle et à souligner la relation instable entre réalité et fiction, voire le rapport au théâtral¹⁵, qu'elles ne cessent de suggérer.

Dans la mise en scène portugaise de *Dom Juan*, une plateforme en bois devient de plus en plus oblique, se ferme sur elle-même et sur les cavités sombres des trappes, au fur et à mesure que le duo maître/valet entame une nouvelle étape, que Dom Juan se lance dans la recherche du désir matériel et érotique du corps, jusqu'à la mort inévitable et spectaculaire : la plateforme devient à demi oblique, au début de l'Acte III, pour souligner le motif libertin du double déguisement tragi-comique – Dom Juan, « en habit de campagne », Sganarelle, « en médecin » (Molière, 1965 : 380); le mouvement vers l'oblique s'accroît lorsque la statue du commandeur ou Elvire sortent d'une porte ou gouffre noir pour annoncer la mort de Dom Juan, voire le passage à une dimension transcendante du corps. En outre, les effets de miroir se multiplient, suggérant l'ondulation polyphonique du texte, l'instabilité de la vie, du réel, et de sa mise en théâtre : les trappes s'ouvrent et se referment sans cesse créant des spécularités plastiques qui mettent en évidence le caractère théâtral du duo maître/valet, leur complicité ambiguë servant d'enjeux implicite à la critique de l'hypocrisie sociale et religieuse, motif majeur du texte au XVII^e, prétexte métaphysique de la mise en scène au XXI^e siècle.

De même, dans la mise en scène portugaise de *L'Impromptu*, le miroir se fait symbole du méta-théâtre et décor presque unique : une série de miroirs à grandes dimensions, disposés aléatoirement sur scène, sont déplacés par les acteurs eux-mêmes, qui tournent en rond avec eux, réfléchissant leurs habits de comédiens du XVII^e aux

¹⁴ - C'est ainsi que João Mendes Ribeiro, le décorateur choisi par R. Pais, nomme le décor conçu par lui-même, insistant, en même temps, sur la notion de « paysage mental » (Ribeiro, 2006 : 5).

¹⁵ - Plusieurs études furent consacrées, dans les dernières années, à l'étude de ce concept du « théâtral » au XVII^e siècle, quelques-unes faisant justement allusion à son rapport aux pièces de Molière. Voir, entre autres : Chaouche, 2010 ; Mazouer, 2006 ; Spielmann, 2001.

couleurs excentriques. Visant à reproduire la voix plurielle et ironique du texte, la multiplication extravagante d'images révèle la labilité de la répétition projetée en kaléidoscope des corps et des couleurs, le théâtre pouvant être compris comme objet d'essai et d'expérimentation, forme extrême de specularité, soulignant l'art du dédoublement scénique de l'impromptu, du théâtre dans le théâtre et de la *commedia dell'arte* réinvité par Molière¹⁶ et par Miguel Loureiro. Le mélange coloré de l'acteur et de son double propose, ainsi, en 2016, une lecture moderne de l'esthétique de la comédie-miroir qui séduisait le dramaturge du Roi et Louis XIV lui-même, tout en essayant de reproduire, sur scène, l'idée baroque du spectacle total.

Il semble, donc, logique, partant de cette notion théorique de 'spectacle total', (Fleck, 2007) que les deux mises en scène contemporaines de Molière parviennent à définir, *in fieri*, une synthèse poétique (le spectacle total) qui fait signifier les voix et les corps dramatiques, sur scène, au-delà de la scène, par un exercice circonstancié du rythme (qui est aussi écriture, parole improvisée). Avant que l'impromptu ne commence, Miguel Loureiro fait défiler, à travers le parterre jusqu'au-devant de la scène, Molière-acteur, Mlle du Parc, Mlle Béjart, Mme Molière et un violoniste qui restera toujours sur scène, sur la droite (presque hors scène), dont la musique associe le rythme aux couleurs et au langage des personnages, formant un certain code des mots (l'accord musical sert, sans désenfermer, d'euphémisme pour substituer le mot « roi »). Sa musique accompagnera, aussi, les danses de cour successives des acteurs, suggérées par Du Croisy, l'acteur-poète, et servira à reproduire, en dérision ironique, les comédies-ballets composées par le dramaturge, à Versailles, pour le plaisir du regard, cette extravagance chorégraphique forçant le dispositif du dédoublement des voix.

De même, l'entrée sur scène de Dom Juan, habillé en costume doré, est accompagnée d'un clarinettiste habillé en noir qui le suit, comme une ombre ou un double, jouant en crescendo musical, jusqu'au dénouement, accentuant l'instabilité ontologique et idéologique du libertin (un personnage en rupture). Par ailleurs, un rythme de jazz non cadencé, en rupture, s'allie au rythme du bruit cadencé de l'ouverture et de fermeture des trappes, aux brefs moments d'un air d'opéra tragique chanté par Elvire, lorsqu'elle annonce la mort théâtrale de Dom Juan. L'ensemble rythmique accentué, ainsi, les enjeux polémiques de la distance théâtrale et, ce faisant, la polyphonie actuelle du théâtre de Molière. La poétique du spectacle total, de la fête baroque se fait

¹⁶ - Sur les rapports entre la dramaturgie de Molière, voir, entre autres, les études récentes de Richard Andrews (Andrews, 2005), Claude Bourqui et Claudio Vinti (Bourqui et Vinti, 2003), Giovanni Dotoli (Dotoli, 2001).

poétique du rythme des corps et des voix dans le paysage protéiforme, *décentré*¹⁷, de la scène contemporaine qui accueille Molière.

Deux images-cadres, correspondant aux dernières minutes de la représentation de *L'Impromptu de Versailles*, font la synthèse de ces manipulations des voix. Dans le premier cadre, située à la scène 7 (Molière, 2016 : 40), tous les personnages-acteurs dansent à un rythme vertigineux, la scène tourne, les lumières à couleurs variées s'impriment sur les vêtements colorés des acteurs, Béjart, le nécessaire, court entre le devant de la scène et le parterre annonçant l'arrivée du Roi, les acteurs hurlent et lancent des cris hystériques car ils sont incapables de représenter la pièce qu'ils n'ont pas réussi à répéter. La parole des acteurs est, ainsi, substituée par le mouvement de leurs corps et par la musique, comme si le théâtre ne pouvait être qu'une danse dérisoire et carnavalesque. Le deuxième cadre correspond à la fin de la mise en scène, annulant le texte, en traduction, du dramaturge (Molière, 2016 : 42), et isolant Molière-acteur sur scène, seul parmi les grands miroirs, disant, en français, « la comédie ne peut pas bien finir », au son de la musique jouée par le violoniste. En même temps, un mécanisme scénique le fait descendre lentement au milieu de la fumée. Les deux moments-cadre nous montrent, en fait, que Miguel Loureiro (ainsi que Ricardo Pais et Molière lui-même) se sont servis de l'écriture dramatique de Jean-Baptiste Poquelin pour ne dévoiler qu'en partie le mystère de l'incarnation scénique : la mort invraisemblable de Dom Juan, ainsi que l'impromptu à jamais accompli, soulignent, dans le cadre du déplacement historique du discours et du déplacement de la scène baroque à la scène néobaroque, la survie de l'utopie de l'écriture (et de la voix) dans l'espace ouvert du théâtre, du théâtre dans le théâtre et du théâtre *sur* le théâtre. Aujourd'hui, comme au XVII^e siècle, la parole s'approprie le corps et se fait spectacle des voix sur scène.

Bibliographie:

- ANDREWS, Richard (2005). « Molière, *commedia dell'arte*, and the question of influence in early modern Europe theatre », *Modern Language Review*, n°100, 2, pp. 444-463.
- BABY, Hélène (2001). *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris : Klincksieck.
- BABY et VIALA (2016), « Le XVII^e siècle ou l'institution du théâtre » *in* Alain Viala (org.). *Le théâtre en France*. Paris : PUF, pp. 161-249.

¹⁷ - Au sens où H. Meschonnic utilise, depuis 1973, le concept de « décentrement » et de « rythme » à propos de la théorie et épistémologie de la traduction et du langage (Meschonnic, 1973).

- BIONDA, Romain (2017). « La vérité du drame : lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, n° 181 (1), pp. 67-82.
- BOURQUI, Claude et VINTI, Claudio (2003). *Molière à l'école italienne : le 'lazzo' dans la création moliéresque*. Torino: L'Harmatta Italia ; Paris : L'Harmattan.
- CABRAL, Patrícia *et al.* (2006). « Discurso sobre um tarado 'aditivo'. », *D. João. Manual de Leitura*: 17.
- CHAUUCHE, Sabine (dir.) (2010). *Le 'théâtral' de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*. Paris : Champion.
- CIVARDI, Jean-Marc (2011). « Les querelles dramatiques sont-elles un genre ? », *CdG – Les Cahiers du Gadges*, n°9, pp. 167-209.
- DANDREY, Patrick (2014). *La guerre comique : Molière et la Querelle de l'Ecole des Femmes*. Paris : Hermann Éditeurs.
- DOTOLI, Giovanni (2001). *Littérature et société en France au XVIIe siècle : volume III*. Fasano ; Paris: Schena editore : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- DUPRAT, Anne (2009). *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris : Champion.
- FORESTIER, Georges (1988). *Esthétique de l'identité dans le théâtre français: 1550-1680. Les déguisements et ses avatars*. Genève : Droz.
- FLECK, Stephen H. (2007). « Représentation et spectacle dans les comédies-ballets : de la représentation du monde à la création du spectacle total » *in* Rainer Zaiser (org.). *L'âge de la représentation : l'art du spectacle au XVIIe siècle*. Tübingen: G. Narr, pp. 195-206.
- FORESTIER, Georges (1990). *Molière en toutes lettres*. Paris : Bordas.
- FORESTIER, Georges et NERAUDAU, Jean-Pierre (dir.) (1995). *Un Classicisme ou des Classicismes?*. Pau : Publications de l'Université de Pau.
- FORESTIER, Georges (1996). *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève : Droz.
- HENIN, Emmanuelle (org.) (2010). *Les querelles dramatiques à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Louvain-Paris-Walpole : Éditions Peeters.
- HORVILLE, René (1972). *'Dom Juan' de Molière. Une dramaturgie de rupture*. Paris: Larousse.
- JÚDICE, Nuno (2006). « A Palavra e o Mito », *in* Molière, *D. João ou O Banquete de Pedra*. Porto: Campo das Letras, pp. 11-15.
- MAZOUER, Charles (2006). *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Champion.
- MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1986). « Alors la traduction chantera », *Revue d'Esthétique (La Traduction)*, n°12, pp.75-80.

MOLIERE (1965). *Œuvres Complètes 2*. Paris : Garnier-Flammarion.

MOLIÈRE (2006). *D. João ou O Banquete de Pedra*. Porto: Campo das Letras.

MOLIÈRE (2016). *O Impromptu de Versalhes*. Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato.

PAIS, Ricardo (2006). « O festim de pedra ». *D. João. Manual de Leitura*: p. 3.

RIBEIRO, João Mendes (2006). « Paisagem mental ». *D. João. Manual de Leitura*: p. 5.

SCHERER (2014). *La dramaturgie classique (nouvelle édition)*. Paris : Armand Colin.

SPIELMANN, Guy (2001). « Pour une syntaxe du spectaculaire au XVIIe et au XVIIIe siècles » in Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvie (eds). *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*. Paris : Champion, pp.219-260.

TEIXEIRA ANACLETO, Marta (2015). « Décors discontinus: avatars du jeu théâtral moliéresque sur la scène portugaise au XXIe siècle » in Pierre Zoberman (ed.). *Interpretation in/of Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 397-410.

DU CORPS DE L'ACTEUR A LA PAROLE RESURRECTIONNELLE **Approche des écritures *agissantes* du théâtre de Valère Novarina**

ALEXANDRA GAUDECHAUX
Université de Haute Bretagne, Rennes 2
alexandra.gaudechaux@univ-rennes2.fr

Résumé : L'oeuvre théâtrale de Valère Novarina est une langue qui vous renverse. Pluriel et jubilatoire, son art de l'écriture opère en véritable artisanat de l'inouï porté par « l'organe du langage [qu']est la main » (Ferry, 2011). Un équilibre favorisant l'efficacité d'une *poétique de l'indéterminé* et qui renoue en cela avec la phénoménale fécondité du Verbe telle qu'initiée par les théologiens du haut Moyen-Âge. Une parole que l'on peut aussi rapprocher du *valéry* – cette langue si difficile dont le poète lui-même en ignore l'apprentissage – et de l'écriture hébraïque, lesquelles ont en commun d'offrir à son lecteur des « vides à remplir, [des] lacunes à combler pour le son comme pour le sens » (Philippon, 1999: 349), le tout oeuvrant à la *transfiguration* des carences du langage en richesses du poème (*ibid*). La parole novarinienne jaillit et ravive tel un *fluide* agissant le corps des acteurs en des reconfigurations infinies de la figure humaine. Nous nous proposons ici d'en observer quelques passages.

Mots-clés : Valère Novarina, écriture dramatique, corps de l'acteur, réception théâtrale, théologie médiévale.

Abstract : The theatrical work of Valere Novarina is a language that turns you upside down. Plural and jubilant, his art of writing operates as a real craft of the unheard of "the organ of language [that] is the hand." An equilibrium favoring the efficiency of a poetics of the indeterminate, which is related to the phenomenal fruitfulness of the Word as initiated by the theologians of the Middle Ages. A word that can also be related to valery - the language so "difficult" that the poet himself ignores learning - and Hebrew writing, which have in common to offer his reader "empty" to fill, [gaps] to fill for the sound as for the sense ", the whole working to the transfiguration of" deficiencies "of the language in" riches of the poem ". The Novarin language springs up and revives like a fluid acting the actors' bodies in infinite reconfigurations of the human figure. We propose here to observe some passages.

Keywords : Valère Novarina, dramatic writing, actor's body, theatrical reception, medieval theology.

Les écritures dramatiques de Valère Novarina ont de quoi décontenancer jusqu'aux lecteurs les plus aguerris. C'est tout d'abord l'extension d'un texte qui semble se combiner à l'infini qui interpelle, fruit d'un travail du souffle mais aussi de l'écoute attentive au moment de l'écriture, poursuivant ce que l'auteur désigne en tant que « voix qui murmure » (O'Byrne, 2002), dialogue avec la création, si ce n'est appel au surgissement d'une parole jusqu'alors silencieuse. Il ne s'agit plus pour le lecteur dès lors de s'en remettre à une quelconque pérégrination intimiste ni de s'épancher sur les troubles de la psyché et autres vagues à l'âme personnels mais bien au contraire de se distancer des fantasmes de l'identification au profit d'une écoute dont l'auteur se préfère l'humble serviteur, le médiateur scrupuleux. Voici où la voix se meut, en amont déjà de toute interprétation par l'acteur et au commencement même du geste d'écriture. D'où également un acte d'écrire selon Valère Novarina qui se doit de favoriser « l'autre voix » de l'écriture (Steinmetz, 1990 : 95), celle par exemple dont Philippe Jaccottet nous confie la prégnance dans *La Seconde Semaille*¹ à propos de Céline et de son *Voyage*: dialogue généreux entre voix poétique et voix musicale où l'écoute attentive de l'écrivain « porte le deuil d'autres voix qui affleurent et le traversent de leur signifiante inouïe et muette » (Jaccottet, 1985 : 29). Relevons pour souligner ce parallèle entre voix poétique et parole chantée l'un des passages extrait d'*Entrée perpétuelle*², une version pour la scène du *Vivier des noms* où l'auteur nous invite à ce passage subtil – vécu néanmoins comme une évidence – du langage parlé au chanté :

AUCUN.

Voici les cendres de mon père, les cendres de ma mère : je les mélange, et je n'apparais point. Je les secoue : me voici moi. Je les divise : voici les poussières de mon fils arrière, et les cendres de l'arrière-petit-fils de mon prochain grand-père. Je les mélange en une immense boîte à joies et je les verse une à une à la poubelle dans la nuit. Choses parmi-là qui sont ici, disperdez-vous en un sac ; puis réunifiez-vous en mille semilles ! Ce qui est semé en mépris, ressuscitera en gloire !

¹ JACCOTTET Philippe, *La Seconde Semaille*, Carnets (1980-1994), Gallimard, 1985, p. 29.

² NOVARINA Valère, *Voie négative*, « Entrée perpétuelle », version pour la scène du *Vivier des noms*, P.O.L, 2017, p. 146.

Chanté :

Les chiffres disparaîtront. Les chiffres sont l'excrément du temps. Quand tu comptes, tu énumères à l'envers le nombre des chiffres passés par là ! Quand tu comptes, tu remontes du temps, tu croises des chiffres en traversant ! Les chiffres nous protègent de l'effrayante vie : merci les chiffres ! Deux et deux sont quatre ! Soixante-deux fois trois font cent-quatre-vingt-six ! Sept cent quatre-vingt-huit mille sept cent cinquante-trois deux fois sont un million cinq cent soixante-dix-sept mille cinq cent six ! Ah oui, merci les chiffres huit !...

De ce premier passage, notons tout d'abord sa référence aux psaumes chrétiens qu'il semble ici fondamental de préciser tant sa teneur se veut l'une des constituantes principales à la « génétique » des écritures novariniennes. Si le psaume se désigne comme texte poétique composé de plusieurs versets, il relève aussi de la *liturgie de la Parole*, prière quotidienne des chrétiens composée des textes de la sainte Ecriture et pendant laquelle vont s'intercaler des chants favorisant la méditation. Ce rituel religieux destiné à l'accueil de la parole divine bénéficie sous la plume novarinienne de sémantiques plurielles qui invitent l'auditeur à ce voyage *hors de soi* qu'Emmanuel Lévinas appelait « évasion »³. Ainsi précisé par le philosophe de *Totalité et infini*⁴, il ne s'agit plus pour l'individu de s'absenter quelques instants de lui-même par un subterfuge prévisible mais bien plutôt d'atteindre cette « évasion sans itinéraire et sans termes » qui ne vise dès lors plus à « accoster quelque part » mais « partir pour partir » (Lévinas, 1977 : 151). Il existe néanmoins un retour inévitable, bien sûr. Cependant ce retour est comme neuf, loin de la signifiante qui communique et où désormais peuvent consteller les équivoques de sens, la fraîcheur du poème comme lieu de renaissances. Cet appel à l'« autre en soi » mais aussi à l'« énigme de l'altérité » (Guénoun, 2015 : 50), Valère Novarina le fait incarner par « Aucun » et le mythe fondateur de l'engendrement christique qu'il suggère.

Notons en effet que le psaume se décline sous la forme d'une « Pastorale » relative à la nativité par laquelle l'individu « appelé » par le Christ – pour reprendre ici la définition proposée par Gabriel Monet⁵ – accède à sa renaissance par le biais du Verbe

³ LEVINAS Emmanuel, *De l'évasion*, Fata Morgana, 1982.

⁴ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1961.

⁵ MONET Gabriel, *La Pastorale d'engendrement : appel à un regard chrétien nouveau sur la naissance et le développement de la foi*, Études Chrétiennes, Mai 2010.

et de son incarnation. La parole animée du souffle de l'acteur y trouve dès lors une place centrale, seule capable d'engendrer cet *Homme hors de lui*⁶ auquel Valère Novarina confie le titre de sa nouvelle création pour la scène, interprétée pour la première fois le 20 septembre 2017, au Théâtre de la Colline par le comédien Dominique Pinon. Ces indices confirment à l'endroit des écrits de Valère Novarina ce qu'Olivier Dubouclez nomme aussi « l'agissement d'une poétique théologique » (Dubouclez, 2014 : 1) portant à réconcilier l'humain avec ce qu'il est de sacré : « révélation de l'homme par l'homme » (Mondzain, 2017 : préface). Une théologie dont l'auteur nous dévoile en outre les aspirations libératrices dans la mesure où ces « Pères de l'Eglise, mystiques et théologiens cherch[ai]ent par tous les moyens de la *parole* et de la *raison* (...) une vérité qui ne se capture pas » (Dubouclez, 2014 : 10). La rencontre de Valère Novarina avec la littérature spirituelle fut initiée par son voyage fasciné dans ce qu'il nomme « la nuit noire du Moyen-Âge » (*ibid* : 11), recelant un trésor jusqu'alors tenu pour secret. S'en suit une passion quasiment obsessionnelle du jeune étudiant qu'il était alors pour les théologiens du haut Moyen-Âge, lesquels, plutôt que d'enfermer le langage dans une équivalence plane entre signifiant et signifié, proposaient déjà de multiples innovations linguistiques destinées à *transfigurer* la langue. Traversé physiquement et spirituellement par cette aventure philologique, Valère Novarina commentera sa relation aux écrits des théologiens comme s'il était parcouru de fièvre alors que se succédaient entre ses mains les textes d'Athanase d'Alexandrie, Rupert de Deutz, Méliton de Sardes, Marius Victorinus ou encore Hilaire de Poitiers, dont les noms aux consonances lointaines attiraient l'auteur avant même d'en découvrir la prose. Nous retrouvons parmi ces lectures le goût de Novarina pour ce qu'il nomme les « passages nouveaux » de l'écriture, capables de transporter son lecteur dans des voyages « jusqu'au bout de la langue.⁷ », Au-delà du style foisonnant des auteurs du Moyen-Âge, Novarina y découvre l'expression d'une libre pensée capable de défier les lois de la logique et les limites de la raison.

Ceux qu'il qualifie de *théologiens philosophes* incarnent alors à ses yeux un modèle inédit dont la pensée subversive parvient à déjouer le langage et ses prétentions. Ces « poètes de la pensée » (De Courcelles, 2006 : 5), dont Valère Novarina peut en toute légitimité revendiquer l'héritage, incarnent dès lors une audace à la mesure de son génie, dont la quête désormais commune se destine au dévoilement des choses tues : définir

⁶ NOVARINA Valère, *L'Homme hors de lui*, écrit et mis en scène par Valère Novarina et interprété par Dominique Pinon, La Colline Théâtre National, du 20 septembre au 19 octobre 2017.

⁷ QUIGNARD Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L, 1993.

l'impalpable, cerner l'impensable ou encore « résoudre de surnaturelles équations mathématiques » (*ibid*). Nous retrouvons dans les écrits de Valère Novarina cette quête de l'impossible à l'endroit du langage, accordant à sa pensée une force poétique et spirituelle inédites. C'est aussi pourquoi il serait vain et sans intérêt de vouloir séparer le poème de ses résonances théologiques, tant l'un et l'autre se répondent et donnent lieu à ce qu'Olivier Dubouclez nomme avec pertinence « une pensée du divin travaillée par Novarina sur le mode du poème » (Dubouclez, 2014 : 12). Un transport qui, en outre, favorise le vocable sacré, par essence imprononçable et inaudible. Parmi ces quêtes de l'impossible, nous retrouvons Valère Novarina en aventurier de la pensée ou encore « scientifique sans espoir » (*ibid*) – tel qu'il aime à se désigner lui-même – parvenant à théoriser une pensée génialement digressive dont les schémas réalisés dans le but d'« éclaircir l'obscur page cinquante-huit de l'*Envers de l'esprit* » (Novarina, 2012 : 133) évoquent fortement les intuitions tout aussi géniales d'un alchimiste de l'époque médiévale. Cependant, si l'alchimiste se donnait pour mission de transformer le plomb en or, le projet de Valère Novarina se destine bien plutôt à « creuser » (Novarina, 2010 : 65) les mystères de la parole en tant que « physique des fluides capable d'anamorphoses » (*ibid*). C'est ainsi à la page 134 de *La Quatrième Personne du singulier*⁸ que nous découvrons le schéma explicatif de cette intuition, définie également en tant que théorie des perspectives croisées, laquelle tente de mettre au clair ce que Novarina nomme le « transvasement de la communication indirecte » (*ibid*). En véritable maître d'oeuvre, l'auteur nous informe en outre d'une logique implacable et « rythmiquement juste » (*ibid* : 135) dont ses écrits pour la scène se portent garants, capables d'opérer sur le spectateur cette action de *voyance* inédite rendant perceptible à tous – mais selon des voies intimes et singulières – ce que Valère Novarina appelle : l'incarnation du Verbe. Un phénomène qui cependant n'entre dans aucun systématisme et dès lors ne s'observe, selon les dires de l'auteur, qu'en de rares instants où « tout sonne vrai » (*ibid* : 15).

Outre des références théologiques de l'extrait précédemment cité, nous y observons une savoureuse ambivalence comique oeuvrant à ce qu'Olivier Dubouclez nomme la « fusion du comique et de la sainteté » (Dubouclez, 2014 : 2). Cette *athéologie* typiquement novarinienne où néologismes, hyperboles et autres accumulations numériques contribuent au caractère risible du personnage, inaugure surtout une « théologie négative » (*ibid* : 5) où se jouent ce que Valère Novarina nomme le *Niement*. Une théorie capable de traverser la matière et à travers elle, peut-être, de répondre à la

⁸ NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du Singulier*, P.O.L., 2012.

question du dire et de ses limites. Revenons sur ces termes qui nous permettront de creuser encore davantage la matière vive novarinienne en tant que « poésie » aspirant au *passage à l'acte* (Novarina, 1991 : 76). Le concept de *niement* – développé par Valère Novarina dans son dernier recueil théorique intitulé *Voie négative*⁹ – s'inscrit dans le sillage de la théologie négative issue de l'époque médiévale. Si l'on reprend sa définition classique tout d'abord, ce concept s'inspire de l'apophatisme : issu du grec *aphairesis* signifiant « abstraction », il consiste en une méthode de pensée qui se propose de concevoir Dieu en annulant toute possibilité de discours à son égard. La théologie se déclinant en effet comme discours sur le divin, une démarche apophatique se comprend dès lors comme ambition de l'esprit à atteindre la transcendance par l'entremise de propositions négatives. Une dynamique de la transgression d'une part, mais aussi de l'inversion des valeurs d'autre part, qui chez Valère Novarina se traduit en une mise en pièces scrupuleuse de la condition propre au langage humain en ce qu'il se révèle incapable d'exprimer par le langage ce qui s'exprime dans le langage. En cela, l'apophatisme, ou encore *niement*, se déclinent avant tout comme « signe de l'indicible mystère de l'existence » (Boblet, 2006 : 8). C'est aussi pourquoi nous retrouvons les grands théologiens du haut Moyen-Âge tels qu'abordés plus haut, dont l'ambition fut de dépasser les limites du dire dans le but de nommer Dieu. L'écriture de Valère Novarina illustre dès lors – et par cet extrait notamment – le recours à un répertoire théologique européen regorgeant de formules audacieuses, inattendues ou incompréhensibles, capables de hisser le langage jusqu'en cette dimension supérieure et transcendantale, seule capable de rompre avec toute possibilité de communication. Ce qu'Olivier Dubouclez et d'autres grands penseurs de l'oeuvre novarinienne désigneront aussi en tant que « théopoésie » (*ibid* : 1). La pensée, dès lors, perd tous ses repères et tente de se frayer un passage laborieux entre métaphores et hyperboles.

S'y actualise également le mythe de la Genèse ou cette foisonnante *Seconde Semaison*¹⁰ proposée par Philippe Jaccottet, telle une renaissance appelée et perpétuelle où le non-savoir des choses vues et ressenties s'y préfère à leur connaissance encyclopédique. Une ode au mystère de cet « autre monde » (Steinmetz, 2006 : 15) qui plonge l'homme dans l'immédiateté de son émotion. Lorsque la parole se dérobe à cet état d'urgence survient ce que Jean-Luc Steinmetz nomme pertinemment une « irruption du sacré » (*ibid*) à l'intérieur des mots, phénoménalité exceptionnelle dont

⁹ NOVARINA Valère, *Voie négative*, P.O.L., 2017.

¹⁰ JACOTTET Philippe, *La Seconde Semaison*. Carnets (1980-1994), Coll. Blanche, Gallimard, 1996.

seule la poésie semble porteuse. Entre floraison et reprise incessante de paysages rêvés ou lus, l'écriture arborescente de Valère Novarina nous invite ainsi à franchir nos « étroites limites » (*ibid.*: 21) et nous ouvre des perceptions inédites dans les intervalles du langage, telles ces « fleurs du laurier-rose » inspirant à Philippe Jaccottet la prose poétique qui suit ¹¹:

Les fleurs du laurier-rose toujours fleuries, depuis des semaines – si mystérieuses pour peu qu'on y pense. Pourquoi a-t-il fallu qu'il y ait des fleurs – des couleurs ? Leur rose – sans pareil : une fraîcheur. Ou comme quand les enfants portent des lanternes éclairées, pour des fêtes. Lanternes en plein jour. Mais aussi efflorescences de la terre, métamorphose, la monnaie, la petite monnaie des graines.

Tout comme de l'arbre patientant l'hiver pour fleurir et s'épanouir, puisant de la terre les forces nécessaires à son ascension ainsi que des rayons du soleil, les écritures de Valère Novarina procèdent d'une dynamique organique : des racines du langage aux cimes des significances, oeuvrant par allers et retours tel l'artisan à son ouvrage en quête de visions inédites. C'est ainsi que l'auteur nous confie procéder par « creusements dans le 'puits du langage' » (Novarina, 2010 : 13) afin de dire toujours *autrement* notre rapport au monde, nier les évidences et ses slogans si ce n'est retrouver « ce noyau dur de l'humain qu'est la parole » (Maulpoix, 2010 : 3). Ainsi du poète aussi, qui selon Jean-Michel Maulpoix « traverse l'ignorance et accuse l'impensable du réel » (Maulpoix, 2001 : 5). Valère Novarina choisit de travailler inlassablement la partition textuelle, s'attèle à sa table d'écrivain et sonde la *matière* du langage pour qu'en adviennent d'infinies perspectives.

Un auteur, enfin, dont nous pouvons observer l'artisanat « perplexe » (*ibid.*) – de *perplexus* en latin signifiant « enlacé, enchevêtré, confondu » mais aussi de façon figurée « embarrassé et obscur » – à l'endroit d'un langage poétique comme musique capable de « creuser l'espace pour [faire] comprendre une nouvelle langue » (Thomasseau, 2002 : 165). Les écrits de Valère Novarina se fondent à partir de ce que Céline Hersant nomme un « geste d'écriture » (Hersant, 2015 : 10), geste dirigé depuis l'espace de la page jusqu'à celui des murs de son atelier, étendu à celui de l'espace mental du spectateur. Ainsi, la parole novarinienne se décline comme lieu d'échange et offrande capables de *toucher*

¹¹ op.cit., p. 10.

l'auditeur dans ce qu'il a de plus intime : son langage. La parole se veut ainsi « approche délicate de l'autre » (Derrida, 2000 : 15), déplacement hors de soi comme en état de veille que nous évoque cette « phase nocturne d'écriture » (Perrier, 2007: 1) à laquelle s'adonne l'auteur Novarina en amont du livre. Ce retrait de soi dans l'attente et l'écoute attentive de ce qui n'est pas encore, nous le retrouvons aussi dans la philosophie de la caresse selon Emmanuel Lévinas. Une caresse qui est aussi attente qui consiste pourtant à « ne se saisir de rien, solliciter ce qui s'échappe sans cesse vers un avenir. La caresse cherche ce qui n'est pas encore » (Lévinas, 1980 : 235). Une attitude que nous pouvons rapprocher de celle opérée par Valère Novarina au moment de l'écriture, lorsque de la pensée qui veille peut advenir une parole spontanée, tel un élan vital dépourvu de signification logique mais d'autant plus réel qu'il se veut générosité et *dessaisissement* de soi. Une attitude qui fait alors écho à la *kénose* de l'incarnation, laquelle consiste en l'anéantissement de l'individu pendant le phénomène d'incarnation du Verbe, et ce dans le but de dépasser sa propre condition mortelle vers celle, divine, du Christ. Une mise en veille de soi dans l'attente d'un langage « surgissant » (Novarina, 2012 : 120) qui mènerait surtout à provoquer chez celui qu'il traverse ce que Novarina nomme un « sur'lèvement » (*ibid*) ou encore *anagogie*, cette notion ascétique désignant l'élévation de l'âme vers les choses célestes. Une réflexion que l'on retrouve dans l'essai théorique que Valère Novarin rédigea en 1999 comme suite à ses 616 notes de *Pendant la Matière*¹² :

Penser, c'est attendre en pensée, avoir corps et esprit en accueil. La pensée de saisit pas, ne possède rien ; elle veille, elle attend. De même parler, ce n'est pas avoir quelque chose à dire et savoir s'exprimer, mais c'est attendre aussi la parole.

L'esthétique de l'écriture novarinienne se rapprocherait dès lors de ce qu'Amodor Vega nomme la « mystique médiévale » (De Courcelles, 2007), notamment en ce qu'elle désigne un auteur qui refuse de prétendre à une position d'autorité et dont nous retrouvons l'humilité à travers celle de Michel de Certeau dans son introduction à *La Fable mystique*. Observons l'extrait ci-après afin d'y apprécier ce glissement entre les deux auteurs : « Ce livre se présente au nom d'une incompétence : il est exilé de ce qu'il traite. L'écriture que je dédie aux discours mystiques de (ou sur) la présence (de Dieu) a pour statut *de ne pas être* » (De Certeau, 1987 : 9). Une double distance pudique entre celui qui écrit et son objet d'écriture qui dévoile en outre une quête à *dire l'autre* que seul

¹² NOVARINA Valère, *Pendant la Matière*, P.O.L., 1991, p. 26.

« l'exercice d'absence à soi-même » (ibid : 309) – propre aux mystiques de l'antiquité – semble favoriser. Exercice que Valère Novarina nomme à son tour « cure d'idiotie » (Novarina, 1986 : 5) et que nous comprenons dès lors à la fois comme l'opération par laquelle l'auteur peut produire son texte, mais aussi seule pratique capable de garantir le surgissement d'une pensée déliante ou ce que Dominique de Courcelles nomme une « poésie de la pensée » (De Courcelles : *ibid*). Parmi ces grands praticiens de la mystique médiévale figurent notamment Raymond Lulle, Bonaventure ou encore Maître Eckhart, auteurs dont Valère Novarina étudia les ouvrages et dont nous constatons encore l'influence à l'occasion de cet autre extrait de *La Quatrième Personne du Singulier*, où pensée et poésie se côtoient avec virtuosité :

(...) nous sommes dénoués par le Verbe, sortis des liens de la mort, des bandelettes enchaînantes de nos idées d'automates, de nos rêveries tournantes, de nos cercles mentaux. La pensée est un organisme. La pensée est un animal délivrant. (Novarina, 2012 : 126)

Musique de la syntaxe et des rythmes de la ponctuation, jeux d'équivoques par les mots et leurs polysémies virevoltantes afin de provoquer le déséquilibre de l'entendement, l'écriture novarinienne se veut aussi « délivrante » et « porteuse de paroles » (Novarina, 1999 : 16), à commencer par celles issues de langues classées « mortes », dialectes régionaux et autres paroles souterraines. Son écriture – que l'auteur préfère en cela conjuguer au pluriel – s'apparente ainsi davantage à une forme de résistance au service des multiples formes de l'oralité – d'où sa portée théâtrale – appelant à ce qu'elles renvoient à l'espace de la page, puis de la respiration chez l'acteur. Une écriture qui n'est ainsi en rien l'expression figée de sophistications linguistiques ni la répétition de procédés mercantiles.

L'esthétique de l'écriture novarinienne s'éloigne en cela véritablement de l'héritage traditionnel du théâtre bourgeois, y préférant la réinvention permanente de ses propres codes. L'écriture se transforme alors en musique, langage différent par lequel il faut se laisser porter afin d'y déposer l'animal raisonnant que nous sommes. Le *logos*, pourtant maître de notre pensée, se dissipe peu à peu et laisse place à l'autre voix en nous : et à celle de la poésie. Une écriture, ainsi, qui de par ses modalités d'entendement inédites fait résonner des façons de parler méconnues et hybrides, issues des « manières » propres à ceux que l'auteur croisa sur son chemin et dont il enregistra mentalement les expressions, selon un « style » propre à chaque individu parlant qu'il précise comme suit, à l'occasion d'une rencontre modérée par Marion Ferry à l'Odéon-

Théâtre de l'Europe en 2011 : « Chacun a sa nage. Son rapport rythmique profond avec sa langue (...) Il me semble que chacun a son propre langage, son style, ses mots favoris. » D'où également l'affirmation d'une langue qui se doit d'être singulière, par essence, tant elle se veut selon Valère Novarina l'expression d'une individualité propre à chacun, la singularité d'une respiration. Écrire se décline dès lors comme voix et rythmes intérieurs de l'écrivain ; ce que l'on retrouve aussi chez les auteurs qualifiés de « difficiles ». Valère Novarina cite pour exemple sa lecture des œuvres de Bossuet ou de Céline, qui impliquèrent à l'époque une véritable épreuve du rythme pour le lecteur précoce qu'il était. C'est ainsi par la compréhension intime, si ce n'est intuitive, de la respiration de ces écrivains qu'il lui fut possible de *lire* leurs œuvres magistrales, suivant ce lien tacite que l'auteur crée de son souffle à travers ce que Jean-Luc Steinmetz nomme « le médium léger de l'écriture » (Steinmetz, 1990 : 13). Et de poursuivre à cet égard en précisant que c'est « tout à coup » qu'il comprit « comment Bossuet respirait » (Ferry, 2011). Un rapport qui se veut dès lors au plus proche de l'écrivain, cherchant bien plus que de réduire le sens de ses écrits en une compréhension totalisante – et donc incomplète –, à opérer en soi un déplacement intellectuel mais surtout affectif, capable d'entrer en rapport avec cet « autre » de l'écriture, ou ce que nous nommons encore la *sympathie* (Bergson, 1907 : 10) de l'élan intuitif. Pour Novarina, l'individu se fait dès lors inventeur de sa propre langue, tels les nombreux dialectes patois qui parcoururent les paysages de son enfance savoyarde et gravèrent dans l'esprit du jeune écrivain la conviction qu'il existe autant de langues qu'il est d'hommes, et que la *traversée du langage* se veut constitutive de tout individu dans ce qu'il est de mémoires et d'héritages. Une résistance qui permet ainsi de s'inventer soi-même dans l'action de parler, et d'y ouvrir, par ce biais, un contact essentiel avec sa propre *différence*.

Bibliographie

- BERGSON, Henri (1907). *L'évolution créatrice*. Paris : Félix Alcan.
- BOBLET, Marie-Hélène (2006). « Le théâtre épâné de Valère Novarina, Le tact de la parole », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Vol.106.
- CASTEIG, Julie (2006). *Connaissance et vérité chez Maître Eckhart. Seul le juste connaît la justice*, coll. « Études de philosophie médiévale ». Paris : Vrin.
- CELINE, Louis-Ferdinand (1932). *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Denoël et Steele.

- DERRIDA, Jacques (2000). *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris : Galilée.
- PHILIPPON, Michel (1999). « Valéry et la poétique de l'indéterminé : lire le poème -lyre », in Valérie-Angélique Deshoulières (dir.) *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre comme au figuré*. Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal (Littératures).
- DE CERTEAU, Michel (1987). *La Fable mystique, 1 : XVIe – XVIIe siècle*. Paris : Poche.
- DE COURCELLES, Dominique (1993). *La parole risquée de Raymond Lulle : entre judaïsme, christianisme et islam*. Paris : Vrin.
- DE COURCELLES, Dominique (dir.) (2007). *Les enjeux philosophiques de la mystique*, Actes du colloque du Collège international de philosophie, 6-8 avril 2006, Grenoble : Éditions Jérôme Millon.
- DUBOUCLEZ, Olivier et James, Alison (2014). « Valère Novarina : une poétique théologique. Introduction », *Revue de Littérature*, 176.
- GILSON, Etienne (1953). *La philosophie de saint Bonaventure*, Paris : Vrin.
- GUENOUN, Tamara (2015). « Le personnage, figure de l'autre en soi », *L'Esprit du temps*, Recherches en psychanalyse, n°19.
- HERSANT, Céline (2015). *L'atelier de Valère Novarina : recyclage et fabrique continue du texte*. Paris : Garnier.
- JACCOTTET, Philippe (1996). *La Seconde Semailson. Carnets (1980-1994)*, Collection Blanche, Paris : Gallimard.
- LEVINAS, Emmanuel (1980), *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye, Boston, Londres : Martinus Nijhoff Publishers.
- LEVINAS, Emmanuel (1982). *De l'évasion*. Saint Clément de rivièrre : Fata Morgana.
- LEVINAS, Emmanuel (1947/1977). *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin.
- LE BRUN, Jacques (2004). « La mystique et ses histoires », in *Revue de théologie et de philosophie*, 136, p. 309-318.
- NOVARINA, Valère (2002). *Ce dont on ne peut parler c'est cela qu'il faut dire*, film documentaire réalisé par Raphaël O'Byrne, coproduction Arte France, Les films à Lou.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2001). *Le poète perplexe*. Essai critique, Paris : Éditions José Corti.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2010). « La parole suractive. Essai sur *Devant la parole* (P.O.L), de Valère Novarina », Paris : Éditions José Corti.
- MONDZAIN, Marie-José (2017). Préface au spectacle « L'Homme hors de lui », op.cit.
- MONET, Gabriel (2010). *La Pastorale d'engendrement : appel à un regard chrétien nouveau sur la naissance et le développement de la foi*, Études Chrétiennes.
- NOVARINA, Valère (1999). *Devant la parole*. Paris : P.O.L.

- NOVARINA, Valère (2012). *La Quatrième Personne du Singulier*. Paris : P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1991). *Pendant la Matière*. Paris : P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2010). *Lumières du corps*. Paris : P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2017). *Voie négative*. Paris : P.O.L.
- PERRIER, Jean-François (2007). *Entretien avec Valère Novarina*.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1990). « Entre proche et lointain : l' 'autre chose' de Philippe Jaccottet », in Michel Collot et Jean-Claude Mathieu (dir.) *Poésie et Altérité*. Paris : Éd. Rue d'Ulm.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (2002). « Préface à « L'homme hors de lui » de Valère Novarina », *Europe*, n° 880-881.
- VASSEUR, Fabien (2002). « Jaccottet, voix de Purcell », *Percée Littérature*, Volume 127, Numéro 3, pp.19-28.

« TA EN TÊ PHONÊ »

L'inconnu de la voix dans le langage

JEAN-FRANÇOIS SAVANG

(Un. Paris 8)

Jean-Francois.Savang@univ-nantes.fr

Résumé : Dans cet article nous allons nous interroger sur la valeur de la notion de voix telle qu'elle a été problématisée depuis le *Peri hermênêias* d'Aristote. Plus précisément, nous allons nous focaliser sur l'expression « Ta en tê phonê » qui signifie littéralement « ce qui est dans la voix ». En effet nombre de traductions déterminent précisément « ce qui est dans la voix » par les « mots », les « paroles », les « sons vocaux », ou les « sons ». Or l'expression de la voix dans le texte d'Aristote fait aussi référence à l'indéfini « ce », à l'enjeu d'une indétermination du langage dans la voix, comme en témoigne chacun à leur façon Henri Meschonnic et Giorgio Agamben. Meschonnic déduit notamment de la critique des traductions de la voix chez Aristote, l'héritage d'une institution du signe qui s'est progressivement étendue à l'ensemble de la théorie du langage.

Mots-clés : *phonê* - signe – traduction – interprétation – langage

Abstract : In this paper, we are going to question the voice as it's represented in Aristotle's *Peri hermeneias*. To be more exact, we focus on the expression « ta en tê phonê » which means « what is in the voice ». In fact, many translations give « what is in the voice » a determined sense as « words », « spoken sounds », « sound shapes » or merely « sound ». Nevertheless, voice's expression in the Aristotle's text refers to the indefinite « what », and therefore raises concerns about language indetermination in the voice, as both Henri Meschonnic and Giorgio Agamben said. Meschonnic in particular, deductes from the critical Aristotle voice translation, the legacy of sign institution extended to the whole language.

Keywords : *phonê* – sign – translation – interpretation – language

« je passerai ma vie à ressembler à ma voix¹ »

« Ta en tê phonê » signifie littéralement « ce qui est dans la voix » (16a 3) et se situe au début du *Peri hermênias*. En nous focalisant sur l'expression *Ta en tê phonê*, nous voulons mettre en évidence l'enjeu théorique de la traduction dans la conception des rapports entre le langage et la voix – entre le langage et le corps. En effet, si les traductions font passer des voix dans d'autres voix, elles sont aussi « effaçantes », au sens où, selon Henri Meschonnic « la traduction selon le signe (...) efface le continu (...) et elle efface son propre effacement. (...) ainsi l'Occident se fonde sur l'effacement même de ses origines » (Meschonnic, 2007 : 46). Ce n'est pas un attachement excessif au détail ou à l'insignifiance qui conduit la critique de la traduction par Meschonnic, mais bien la question de l'implication de la traduction dans les « théories du sens ».

Il ne s'agit pas dans cette réflexion de chercher une origine de la voix, mais plutôt de s'interroger sur le caractère flottant et même historique de la voix dans son rapport au langage. Nous allons le voir, l'indétermination de la voix dans le texte d'Aristote ressortit à des enjeux problématiques plus larges que ceux d'un traduire technique de la langue. C'est toute la question des rapports entre corps et langage qui est posée à partir de l'inconnu dans la voix ; en témoigne Porphyre du côté du langage qui rapporte « qu'il y avait un doute dans les opinions des philosophes anciens [à propos] de ce qui est proprement signifié par les mots » (Mora-Márquez, 2011 : 69) et, par extension, sur la place à accorder à la voix dans le rapport entre corps et langage.

Situation

Le *Peri hermênias* d'Aristote (384-322 av. J.-C.) est le deuxième livre de l'*Organon*. Traduit traditionnellement par « De l'interprétation », le *Peri hermênias* (*Hermêneia*) a été abondamment commenté pendant l'Antiquité. Cependant, de cette première somme ne nous restent que des témoignages épars ou de seconde main ; il se passe près de huit siècles avant les premiers commentaires qui nous sont parvenus. Ammonius fils d'Hermias (vers 440-517), puis Boèce (vers 480-524) et plus tard Thomas d'Aquin souligneront l'obscurité du traité d'Aristote, notamment du fait de sa concision ; un dicton cité par Cassiodore rapporte que, dans ses *Institutions*, « Aristote, en écrivant le *Peri hermeneias*, encait sa plume dans sa pensée. » (Isaac, 1953 : 12) Porphyre également mentionne cette même difficulté de lecture chez des commentateurs

¹ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15.

antérieurs. Pourtant nombreux ont été les commentateurs, qu'ils fussent Grecs, Syriaques (Probus), Arabes (Al Farabi, Avicenne, Averroès) ou Latin (Victorinus, Boèce). En outre, c'est l'exposé en grec d'Ammonius (fils d'Hermias) au V^e siècle qui constituera principalement « la base de tous les travaux grecs ultérieurs » (Isaac, 1953 : 13), et cela jusqu'à la traduction en latin que Guillaume de Moerbeke fit pour Thomas d'Aquin au XIII^e siècle : « Sunt quidem igitur quae in voce, earum quae in anima passionum symbola, et quae scribuntur et eorum quae in voce » (Isaac, 1953 : 160) ; en 1268 Moerbeke traduit *Ta en tê phonê* par « quae in voce ». Si Thomas d'Aquin s'interroge sur le fait qu'Aristote ne donne pas d'indice sur le rapport entre voix et discours, c'est selon lui parce que « la voix est un élément du monde physique (...) [et] c'est pourquoi la voix ne peut être considérée comme le genre du discours » (Verbeke, 1961 : XXVII). Les commentateurs [latin] ont eu bien du mal à expliquer pourquoi Aristote avait écrit « ta en tê phonê », considérant qu'il fallait restituer la valeur neutre de l'expression (*ce qui est dans la voix*).

Dans le dernier chapitre du *Peri hermênias* (23a 30-31), Aristote utilise la même expression en parlant des opinions (Arens, 1984 : 25-26) : *Ei γὰρ τὰ μὲν ἐν τῇ φωνῇ ἀκολουθεῖ τοῖς ἐν τῇ διανοίᾳ* a été traduit notamment par « Si les mots répondent à la pensée... » (Barthélémy-Saint-Hilaire, 1844 : 199), « Si, en effet, les sons émis par la voix accompagnent ce qui se passe dans l'esprit... » (Tricot, 1997 : 138) « Si l'on admet que ce qui est du domaine du son vocal suit ce qui est dans le mouvement de pensée... » (Dalimier, 2007 : 325). L'expression *εἰσὶ δὲ αἱ ἐν τῇ φωνῇ* (24b 2-4) pour parler des affirmations et des négations est reprise un peu plus loin dans le dernier chapitre : « les affirmations et les négations proférées par la voix sont les symboles de celles [des choses] qui sont dans l'esprit » (Tricot, 1997 : 143). Selon Barthélémy-Saint-Hilaire, Ammonius mettait en doute l'authenticité de ce dernier chapitre ; pourtant, ce n'est peut-être pas un hasard – quelles qu'en soient les raisons – si on retrouve l'expression *τὰ μὲν ἐν τῇ φωνῇ* au début et à la fin de l'ouvrage d'Aristote. La voix encadre le rapport au langage comme le corps prend au langage la dynamique tant du rapport aux choses qu'à leur invention. Une certaine symétrie découle de cet inconnu de la voix dans le rapport au langage.

La voix, premier interprétant

La voix serait-elle inséparable de l'organisation du sens ? C'est ce que semble suggérer Paul Ricoeur en référence à la conception de l'interprétation dans le traité d'Aristote. La voix serait intimement liée à l'activité discursive et à ce titre on ne pourrait pas séparer radicalement l'activité de la voix de celle du langage. En effet, la voix contribue à l'ordonnancement corporel du discours, à l'image de l'implication mutuelle

de la vie et du langage comme des formes-sujets. Elle est engagement dans le sens porté par un sujet :

Est interprétation tout son émis par la voix et doté de signification – toute *phônè semantikè*, toute *vox significativa*. En ce sens le nom est déjà par lui-même interprétation et le verbe aussi, puisque nous y énonçons quelque chose ; mais renonciation simple ou *phasis* est prélevée sur le sens total du logos ; le sens complet de l'*Hermêneia* n'apparaît donc qu'avec l'énoncé complexe, avec la phrase, qu'Aristote appelle logos. (Ricoeur, 1965 : 31)

Depuis Aristote jusqu'à aujourd'hui la notion d'interprétation apparaît donc directement reliée à la voix. Elle serait l'interprétant entre les mots et les choses dans le langage mais aussi, d'une autre manière, l'articulation des affections de l'âme et de l'activité signifiante de la pensée. Selon Pierre Aubenque, « La voix est ce qui en premier lieu traduit ('interprète') la représentation » (Aubenque, 2009 : 40). Autrement dit la voix fait passage des transformations du sujet en langage ; elle implique une vision du monde, une subjectivation.

La logique organisatrice du *logos* passe ainsi par différents niveaux d'interprétation. La notion de voix (phonê/vox) s'inscrit dans une dynamique d'ensemble : à la fois comme indéterminé du sens, à la fois comme émanation physique voire « pathématique » de l'organisation du sens. Autrement dit la voix est liée à l'activité du langage en tant qu'elle symbolise le passage de l'âme au sens, à travers le corps. Il y aurait donc une oralité première du langage qui passe tant par la voix que par la diffusion des affections de l'âme dans l'écrit. Pour Boèce, par exemple, « une *interpretatio* est un son vocal signifiant, capable de signifier autre chose par lui-même » (Husson, 2009 : 25-26) ; la notion d'interprétation a non seulement un sens beaucoup large qu'aujourd'hui, mais en plus elle mobilise tant la question du corps que la question de l'âme dans le rapport au monde. Subsiste dans cette distribution inédite de l'interprétation un rapport à l'inconnu du sens, au langage comme potentialité du monde et du sujet et non pas simplement une opération technique ou strictement logique au sens où nous l'entendrions aujourd'hui. Le continu du langage évoqué dans le *Peri hermênias*, sa force de symbolisation, mobilise aussi la transformation du langage intérieur en déclaration du sujet au monde, en inscription signifiante. Il y aurait là l'évocation d'un langage à des états différents de symbolisation allant de l'inconnu des affections de l'âme à l'inscription grammatologique : l'analyse d'une logique indissociable d'une métaphysique. D'où peut-être un faire interne au traité d'Aristote, montrant le langage, de la situation de l'obscur à son activité d'élucidation. La primauté de la voix par rapport au son et à l'écrit tiendrait au fait que la « La voix est, en un certain sens, vague et indéterminée dans la parole : de

son côté, la lettre trouve son origine dans la forme et non l'inverse. L'écriture découle de la voix plutôt que le contraire. (...) Aristote n'argumente pas dans la perspective de l'écriture mais bien plus dans celle de la parole » (Falque, 2016 : 69). La voix n'est jamais seulement le son, le langage, ou le corps ; elle est un rapport d'écoute. Elle ne porte pas seulement dans son grain l'identité intime d'un individu, mais elle « éclabousse » au sens des atomes de Démocrite, elle constitue un périple de l'*inter-*voire de la *transsubjectivité*. La voix rend le langage flottant : elle est comme la manifestation de la vie dans le langage, ce qui anime le langage et lui donne force.

La voix pathématique

Dans son analyse du *Peri hermênias*, Suzanne Husson précise en note une distinction qui pourrait permettre d'affiner l'analyse de la voix : « comme me le signale J. Barnes, Ammonius, en commentant les premières phrases d'Aristote, distingue en plus du logos parlé et écrit, un logos qui est dans l'âme et qui concerne les simples pensées et le dénommé langage, 'intérieur'² » (Husson, 2009 : note 3, 25). Autrement dit, si le point de vue premier dans le langage est la voix ou l'oralité, alors peut-être Ammonius se posait-il déjà, traduit ici en termes modernes, la question de la pénétration mutuelle du langage et du sujet ; la voix constituerait le caractère anthropologique de toute activité du langage.

La notion de voix est liée à l'activité du langage au moins depuis Ammonius et ensuite depuis la tradition instituée par Boèce en termes de « vox significativa ». Si la voix a une portée naturelle, à la différence du langage comme convention, c'est au sens de la *physis* grecque qui interprète toute chose de la nature en référence à une métaphysique ou à une cosmogonie. La voix impliquée dans l'interprétation caractérise l'être humain à la différence de l'animal dès lors qu'elle engage l'intention de signifier ; la voix serait ce qui déclenche dans le corps les processus de signifiante, la perspective d'une connaissance ou d'une reconnaissance de soi dans le rapport au monde. La voix serait à ce titre l'avènement d'un continu de l'inconnu dans l'organisation du langage, une dynamique de l'invention du sujet en langage. Le lien entre affect et concept qu'on retrouvera plus tard chez Spinoza, semble déjà faire sens dans les conceptions les plus anciennes du langage et notamment ici, dans le traité d'Aristote, à travers la relation entre *pathemata* et *noemata*.

² Suzanne Husson précise dans la même note que « Boèce adoptera également cette conception lorsqu'il distinguera trois types d'*orationes* : écrite, parlée et pensée ».

En ce sens, la voix qu'on reconnaît comme la prise du corps dans le langage est déjà une activité signifiante qui engage le corps dans les enjeux de symbolisation. Cet inconnu des choses qui sont dans la voix porte l'inconnu d'un quelque chose de la voix qui est plus que du langage, un inconnu du sujet propre à la réalisation de la vie dans le langage. Et l'écriture apparaît prise dans cette oralité décisive qui fait que la parole, la voix signifiante, continue des *pathemata* aux *gramma* en passant par les *noemata* et les *pragmata* ; et cela du début à la fin du *Peri hermênias*, la voix traverse l'interprétation voire, se poserait comme premier interprétant de la vie du sujet dans le langage.

La *phonê* animale

Le recouplement avec le passage II-8 du *De anima* d'Aristote a souvent été invoqué pour justifier le lien intrinsèque entre la voix et le langage. Aristote fait référence à cet égard à la voix comme « son significatif (*sémantikos tis psophos*) » et non comme **son** physiologique. Il apparaît cependant que certaines traductions ne prennent pas en compte le *De anima* d'Aristote pour éclairer la notion de voix dans le *Peri hermênias*, dès lors qu'elles considèrent que le terme *phonê* ne s'applique pas aux animaux. La voix, à cet égard, ne pourrait signifier en dehors d'un rapport déterminé au sens : « Φωνή signifie exclusivement la *voix*, commune à l'homme et à certains animaux, et genre de la *parole* ; cette dernière est la voix articulée et elle est propre à l'homme » (Tricot, 1988 : 119). Le périmètre antique du sens de la *phonê* était, semble-t-il, plus vague et plus large que ce que la voix nous fait entendre aujourd'hui. Il y a bien la voix d'une certaine manière dans le langage, mais ce n'est pas toute la voix. À cet égard, il paraît un peu étrange de rendre voix par « son vocal » et de réduire la *phonê* à la sonorité de la parole. Sachant que, comme le rappelle Hans Arens ou Giorgio Agamben, si la voix est « interprétation » – voire le premier interprétant du langage dans le traité d'Aristote – l'*hermeneia* à la différence de la *phonê*, justement, ne s'applique pas à une voix hypothétique des animaux.

Aristote distingue donc manifestement le simple « son », *psophos*, qui n'est pas reconnu comme une « voix », *phônê*, du « son significatif », *psophos sémantikos*, qui, lui, est proprement une « voix », à l'aide d'un double critère : pour qu'un « son » (*psophos*) soit « doué de signification » (*sémantikos*), il faut que celui qui l'émette soit un « être animé » (*empsychon*) et qu'il le fasse « avec une certaine *phantasia* ». (Labarrière, 2004 : 41)

Autrement dit, la voix n'est pas seulement un phénomène physico-sonore, mais elle est aussi ce qu'elle produit, une extension voire un écho de son articulation dans le

monde. Plus encore, sa manière en tant que *phantasia* suggère l'implication d'une subjectivité, une capacité d'invention propre à l'activité humaine à travers la transformation de la pensée du langage en image, à travers les affections de l'âme. S'appuyant sur l'interprétation d'Aristote par Bodéüs, Labarrière déduit du rapport anthropologique entre langage et voix qu'il pourrait s'agir en fait d'une manière de signifier parmi d'autres au sens où les animaux ont une voix inarticulée apte à signifier aussi, au-delà du phénomène sonore (*psophos*) : « la voix (*phônè*) et le son (*psophos*) sont deux choses distinctes, et le langage articulé (*dialektos*) en est une troisième » (Labarrière, 2004 : 41). Ainsi, bien qu'ils n'aient pas le langage (*dialektos* ou *herméneia*), les animaux aussi, selon Aristote, ont une *phonê*, c'est-à-dire une capacité non linguistique à manifester une signification interprétable par l'homme.

Certes, la voix « contient » mais elle est d'abord processus, rapport au monde. Il ne s'agit pas d'en rester à la conception de la voix comme intentionnalité d'un dire, comme identité sonore d'un sujet au langage, mais bien d'en considérer le caractère spécifique au sens où la voix n'est ni le son, ni le langage en soi. Si Aristote fait de la voix un révélateur de la capacité humaine à produire du sens, il ne la réduit pas, en tant que *phonê*, à un caractère strictement anthropologique. Certes, la voix est associée au langage depuis Aristote ; et c'est par similitude que le Stagirite élargit les propriétés de la voix aux « choses sans vie, qui ont une vibration, un chant, un langage. Il semble qu'elles aient une voix, parce que la voix a aussi toutes ces nuances » (Barthélémy Saint-Hilaire, 1846 : 223). Chez Homère, à la différence, le terme *phonê* ne s'appliquait apparemment qu'à la voix humaine.

Le chant du signe

L'interprétation médiévale de la théorie de la signification d'Aristote, héritée de Boèce, a principalement perpétué la conception de la voix comme signe des affections de l'âme dans le langage : « Aristote a considéré la voix comme étant **d'abord** significative des affections de l'âme et deuxièmement des choses extérieures à l'âme³ » (Magee, 1989 : 17). Depuis, rapporte Norman Kretzmann, les descendants de la traduction de Boèce se représentent mal Aristote « concernant la voix, les impressions mentales et les choses concrètes⁴ » (Magee, 1989 : 18). La voix est ainsi remplacée par ce dont elle serait le signe, comme si elle était le signe du sens, le signe d'une présence-absence du langage. L'effacement de la voix dans les traductions est d'une certaine manière un effacement du

³ Ma traduction.

⁴ Ma traduction.

sujet et du corps dans le langage, au profit d'une conception logique du langage. L'absence de distinction entre signe et symbole dans la seule conception du signe aura ainsi des effets dans les manières de traduire comme dans les conceptions du monde :

La plupart des théories sémantiques médiévales prennent leur point de départ avec la traduction par Boèce (...) du chapitre 1 du *De Interpretatione* d'Aristote. Nul doute que la perpétuation des erreurs d'interprétation de ce passage pendant et après le Moyen-âge ne soit largement due à une fidélité excessive au texte même de Boèce, ce dernier ayant escamoté la distinction aristotélicienne entre symboles et signes en traduisant à la fois *symbola* et *semeia* par *notae*⁵. (Magee, 1989 : 48)

Dans de nombreuses traductions les deux notions *semeia* et *symbola* apparaissent de manière interchangeable. Si dans une perspective sémiotique l'assimilation du signe et du symbole ne pose pas de problème, il en va autrement du point de vue de Kretzmann : « Est-ce que les mots signes (*semeia*) et symboles (*symbola*) sont synonymes ici ? (...) De nombreux traducteurs en sont si évidemment sûrs qu'ils ne donnent même pas au lecteur la possibilité de se poser la question⁶ » (Kretzmann, 1974 : 7). En effet, dans le contexte d'une théorie du langage basée sur la relation de signe, le son et le sens sont presque venus naturellement habiter la voix. L'institutionnalisation du signe et d'une lecture sémiotique du monde seraient déjà formulées chez Aristote avant Augustin : « le langage est signe depuis Aristote : *ta en te phone*, les « voix » (*voces*), sont *semeia* ou *symbola* depuis *De interpretatione*. (...) quand, en Grèce, le langage devient *semeion*. Saint Augustin subsume le verbe définitivement sous le signe » (Trabant, 2002 : 270). Il ne s'agit pas d'en conclure à un tournant aristotélicien du signe mais, plutôt, à une lecture historique de l'opposition du corps et du langage ; à l'institutionnalisation philosophique de la voix comme signe sonore d'une ontologie du sujet. C'est sans doute cette détermination de tout le langage dans ce premier universalisme du signe depuis Aristote qui mobilise la critique d'Henri Meschonnic après Humboldt :

Humboldt s'oppose directement à l'interprétation aristotélicienne du mot comme arbitraire du signe. Humboldt dénonce cette conception qui s'est institutionnalisée à travers les siècles : d'abord que la pensée serait universellement la même et qu'elle se réaliserait en dehors du langage et ensuite que les mots sont des instruments de communication de ces pensées, des « formes sonores » (*ta en têt phonê*) qui sont des signes (*semeia*)⁷. (Trabant, 2017 : 2-3)

⁵ Ma traduction. Magee fait référence à Norman Kretzmann (1974 : 5).

⁶ Ma traduction.

⁷ Ma traduction.

Nous constatons, à travers les enjeux du signe et du symbole, que la voix, en tant que rapport ou articulation, constitue une question qui déborde sa propre définition : s'interroger sur la voix, c'est alors, comme le fait remarquer Meschonnic, s'interroger sur l'ensemble de la théorie du langage. Comme l'indique par ailleurs Kretzmann, « le langage n'est pas un système de signes *sui generis* » ; c'est-à-dire que la sémiotique n'est pas une nature du langage, même si bon nombre de traductions ont fonctionné sur ce principe – d'Augustin à C.S. Peirce – que tout pouvait devenir le signe de tout et, notamment que la voix pouvait devenir tantôt le signe de la pensée dans le langage, tantôt sa manifestation sonore, tantôt l'articulation des deux. Mais peut-être la théorie du langage d'Aristote est-elle plus ouverte, paradoxalement, qu'une sémiotique de la lettre appliquée à la voix. En effet, ajoute Kretzmann, la langue « est juste le plus complexe, le plus flexible, le plus riche des modes de signification ; cependant plus les modes de signification sont artificiels, nous rappelle Aristote, moins ils sont construits sur des bases artificielles⁸ » (Kretzmann, 1974 : 18). S'appuyant sur Aristote, Kretzmann – à l'instar de Humboldt – met en évidence le lien indissociable entre les enjeux techniques du langage et le caractère anthropologique de toute signification.

Critique du *gramma*

La surdétermination du *gramma* par rapport au *phonê* signifie que « la réflexion occidentale sur le langage situe, depuis le début, le *gramma* et non la voix dans le lieu originel » (Agamben, 1991 : 80-81). En effet, ce n'est pas avec les choses (*pragmata*) ou avec les concepts (*noemata*) ou même avec les lettres (*gramma*) mais avec l'inconnu du langage dans la voix que commence le traité d'Aristote.

La voix incorporerait alors le symbole d'une présence-absence du corps dans le langage, une transparence du sujet dans le langage : elle devient alors emblème d'une institution du signe comme le développera Jacques Derrida dans *La voix et le phénomène* (1967a) ou dans *De la grammatologie* (1967b). La notion de voix y sert la démonstration du signe. Comme le signale Derrida « le langage est bien le médium de ce jeu de la présence et de absence » (Derrida, 1967a : 9). Pour Derrida, la voix est déjà le signe ontologique d'un idéal du sujet, la manifestation phénoménologique d'une présence. La voix est alors décrite comme un médium de l'être de l'objet, comme signe phonique du monde dans le langage : « la voix est le nom de cet élément. La voix s'entend » (Derrida, 1967a : 85). Derrida ajoute plus loin : « la voix est la conscience »

⁸ Ma traduction.

(Derrida, 1967a : 89) et insiste sur l'être du sujet que la voix porterait en se faisant entendre, interioriser et répéter comme passage d'une « auto-affection pure » (Derrida, 1967a : 89) d'une subjectivité à une autre. À la fin de *La Voix et le phénomène* Derrida va préciser l'incidence nécessaire à la réalisation de la voix dans le rapport à l'écriture : « Une voix sans différence, une voix sans écriture est à la fois absolument vive et absolument morte » (Derrida, 1967a : 115).

L'écho entre *La Voix et le phénomène* et *De la Grammatologie* n'est pas seulement synchronique. Dans *De la Grammatologie* Derrida fait directement référence au « ta en tê phonê » d'Aristote : il considère l'implication du logos dans la voix comme une seconde nature, comme la condition interne de la vocation signifiante de la voix :

dans ce logos, le lien originaire et essentiel à la *phonè* n'a jamais été rompu. (...) l'essence de la *phonè* serait immédiatement proche de ce qui dans la « pensée » comme logos a rapport au « sens », le produit, le reçoit, le dit, le « rassemble ». Si, pour Aristote, par exemple, « les sons émis par la voix (...) sont les symboles des états de l'âme (...) et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix » (*De l'interprétation* 1, 16a 3), c'est que la voix, productrice des *premiers symboles*, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme. Productrice du premier signifiant, elle n'est pas un simple signifiant parmi d'autres. Elle signifie l'« état d'âme ». (Derrida, 1967b : 21-22)

C'est par « ressemblance naturelle », par réduction de la voix au signe (= ressemblance/*likeness* pour C.S. Peirce) que Derrida détermine un lien implicite entre *logos* et *phonè* ; il situe ce lien dans un autre rapport – de traduction naturelle – plus fondamental selon lui entre l'âme/l'être et le monde. La théorie du langage que nous livre ici Derrida est celle d'une tradition de la conscience du monde dans son inscription, considérant que les mots sont *a priori* dans la voix. En effet, selon le philosophe, « les affections de l'âme exprimant naturellement les choses, elles constituent une sorte de langage universel qui dès lors peut s'effacer de lui-même » (Derrida, 1967b : 22). Puisqu'elle est le signe/expression de l'âme, la voix serait non seulement un négatif du corps mais aussi un négatif et une exclusion des règles de l'écrit, instituant le monde dans une *sorte de sémiotique spontanée*. Derrida l'appelle « l'étape de la transparence ». Certes Derrida, critique le privilège du sonore dans la voix en faisant de la voix un signe de l'être. Cependant, faisant de la voix l'enjeu d'une présence-absence de l'âme et de l'être dans le langage, il fait de *ta en tê phonê* une question essentiellement métaphysique.

Or il apparaît que ce qui fait empreinte, marquage, c'est bien l'inscription de la voix du sujet dans l'écrit. Prend tout son sens, ici, l'enjeu d'un continu de la voix, tant à

l'oral qu'à l'écrit. S'il devait y avoir une matière du sens voire une physique du langage, ce serait la voix qui lui donne son empiricité première et non l'écriture.

Les formes écrites seraient-elles les symboles de ce qui est dans la voix ? Ce serait réduire la voix à la signifiante de la langue là où elle excède nécessairement les mots comme agencement de l'esprit dans le corps. « Ce qui est dans la voix » est une puissance de signifiante indéterminée en tant que telle, un infini de la capacité à produire du sens et de l'inconnu dans le langage. La preuve en est sans doute le fait qu'Aristote octroie une voix aux animaux. « Ce qui est dans la voix » serait déjà, en quelque sorte, d'un point de vue rhématique, la capacité générique du sujet à s'inventer dans le verbe, mais aussi la base d'une inter- et d'une transsubjectivité, d'un fonctionnement de l'interprétation, c'est-à-dire d'une interprétante. La voix en ce sens est action d'un corps-langage de la pensée. Ce qui est dans la voix ne serait-ce pas alors la pensée au sens d'un continu du sujet, l'articulation d'une plasticité propre à l'articulation de la pensée dans le corps et au corps dans la pensée ? Une *energeia* de rapports transitoires constituant justement le langage dans la voix comme une forme-de-vie ?

Qu'est-ce qu'il y a dans la voix ?

En fait, en tant que signe, la lettre (*gramma*) présuppose à la fois la voix et son effacement – et en particulier, l'effacement du corps dans le langage. Au lieu que l'écrit constitue la trace ou l'empreinte du sujet dans le langage, il semblerait que ce soit l'inverse qui s'est généralisé : la matérialité écrite du langage fait signe pour le corps absent et c'est la voix qui apparaît alors comme trace sonore, voire comme transparence du corps dans le langage. D'où le retour à la question et le retournement de la question de l'écrit, du point de vue de la voix : « Qu'est-ce qui est dans la voix » s'interroge Giorgio Agamben à partir d'Aristote ?

Que sont *ta en têt phonê* ? Aristote, en effet, énonce en ces termes le processus de signification du discours humain : "Ce qui est dans la voix constitue le symbole des pathèmes de l'âme, et ce qui est écrit, le symbole de ce qui est dans la voix. Et de même que les lettres ne sont pas les mêmes chez tous les hommes, les voix ne sont pas non plus les mêmes, bien que les pathèmes dans l'âme, dont elles sont les signes immédiats, soient identiques chez tous, comme sont identiques aussi les choses dont ces pathèmes sont les images". (*De int.* 16A, 3-7.) (Agamben, 1991 : 79)

La question se pose également, suite à la remarque d'Henri Meschonnic concernant la même phrase d'Aristote et sa traduction notamment par Victor Cousin comme « les sons qui sont dans la voix ». Or la traduction littérale est beaucoup plus

vague et ménage quelque chose de plus énigmatique que du sonore dans la voix : ce serait tout simplement « ce qui est dans la voix ». Bien sûr, la question d'une traduction trop littérale peut paraître problématique, dans la mesure où chaque terme d'un texte renvoie au système du texte dans son ensemble. Comme le signale Suzanne Husson : « Dans une traduction très (trop ?) proche du grec nous aurions : "les *items* qui sont dans la voix sont symboles des affections dans l'âme et les *items* écrits de ceux qui sont dans la voix" » (Husson, 2009 : 28, note 3). Cette dernière réflexion permet de mettre en évidence qu'il ne s'agit pas ici d'un impensé de la traduction ; ce sont des choix culturels et philologiques qui ont présidé à l'historicité de la traduction de *ta en tê phonê*.

Emmanuel Falque défend également une traduction assez littérale de ce passage d'Aristote :

L'expression grecque d'« état de l'âme dans la voix » (*pathemata en tê phone*) dans le *De interpretation* d'Aristote, met moins l'accent sur le son émis par la voix – comme si la voix, en soi, était un simple instrument servant à communiquer avec l'âme – que sur la « place » ou ce « quelque chose » d'où ces affects se manifestent et s'exprimeraient eux-mêmes plus profondément. (Falque, 2016 : 67)

En ce sens, Falque prend le contre-pied de la lecture de Derrida considérant d'abord que la voix pour Aristote contiendrait l'âme et c'est seulement après éventuellement qu'elle prendrait forme dans un second temps dans l'écrit. À l'opposé de Derrida, pour lequel l'écriture de la voix ou le *gramma* est central, il serait préférable de mettre en évidence le premier terme : à savoir le *pathemata* "dans la voix" comme symbole de l'état de l'âme, faisant du sujet un enjeu non linguistique de la réalisation du langage.

First of all, the voice contains thus the pathos, only to afterward and eventually affix it in a written text as its possible, but only secondary, target. In opposition to Derrida, for whom the second term of the opposition – the writing of the voice or the *gramma* – is central, today it is appropriate to point out the primacy of the first: the *pathemata* 'in the voice' as symbol of the states of the soul (Falque, 2016 : 68).

Parler de « son », de « chose » ou d'un inconnu du langage dans la voix n'est pas équivalent ; la différence première, c'est peut-être qu'il n'y a pas forcément que du sonore dans la voix. C'est un point de vue qu'Agamben partage avec Meschonnic : « La voix (...) n'est pas simplement la *phonê*, le simple flux sonore émis par l'apparat phonatoire, de même que le *Je*, le locuteur, n'est pas simplement l'individu psychosomatique d'où

provient le son » (Agamben, 1991 : 74). Et de même nous pouvons sans doute ici attribuer à la voix ce que Meschonnic dit du rythme, à savoir que « ce n'est pas du son mais du sujet. »

La voix, c'est du sujet.

Il est particulièrement éclairant de la part de Giorgio Agamben d'insister sur le caractère à la fois déictique et énonciatif de la voix. Il rappelle, en référence à Émile Benveniste, que les verbes (*rhema*) dont Aristote fait l'analyse dans le *Peri hermênias* font partie du système énonciatif et, à ce titre, qu'ils participent de l'implication du sujet dans le discours : « L'énonciation et l'instance de discours ne peuvent être identifiées comme telles qu'à travers la voix qui les profère » (Agamben, 1991 : 68) et il souligne à cet égard la clairvoyance du poète Paul Valéry : « Je ou moi est un mot associé à la voix » (*ibid.*). La voix telle que la décrit Agamben est ici très proche d'un sujet de l'énonciation voire de la subjectivation particulière du « sujet du poème » de Meschonnic ; cependant avec la voix nous sommes au-delà de l'énonciation strictement linguistique, au-delà de la question technique d'un locuteur.

Jean-Louis Labarrière (2004 : 41-42) met en évidence chez Aristote la distinction entre la « voix » *phonê* et le « son/bruit » *psophos* en rappelant l'enjeu du rapport dynamique entre sujet et langage, c'est-à-dire l'enjeu de l'« articulation » ou du « langage articulé » *dialektos*. L'idée est assez proche de celle d'Agamben, lequel, en référence à Aristote, pose la question d'une « pure voix, non pas, toutefois, simplement comme pur son ni comme sphère de signification déterminée, mais comme porteuse d'une signification inconnue » (Agamben, 1991 : 70). La voix est alors surgissement du corps dans le langage, surgissement d'un inconnu du sens dans le corps. Elle est peut-être plus la manifestation du sujet à signifier, un désir de langage, qu'une forme du langage en soi. Et sur le plan de cet inconnu du langage dans sa formation, la traduction de *phonê* en « parole » est ici problématique par rapport à la notion d'*epos*. La « pure voix » ne relèverait pas à cet égard du sonore mais de l'individualité particulière qui se manifeste dans le sens ; autrement dit, pour reprendre le terme d'Henri Meschonnic il s'agirait d'une « forme-sujet », de « la transformation mutuelle d'une forme-vie en forme-langage. Dans cette perspective, nous comprenons mieux la distinction que Meschonnic fait entre le sujet et le sonore, du point de vue du rythme et nous pourrions l'appliquer à la voix. Et si « **ce** qui est dans la voix » ressortit à l'indétermination du langage du point de vue du sujet, le démonstratif *ce* renvoie aussi à une détermination infinie du sujet dans le langage, ni son ni parole encore mais déjà signifiante et corporalisation du discours. La

voix est sur un plan déictique « l'indication que le langage a lieu » pour un sujet indéfini : c'est montrer le sujet dans son fonctionnement et non dans ce qu'il est.

S'appuyant sur l'expérience de saint Augustin, Agamben identifie alors une « pure intention de signifier » en précisant que « cette expérience d'un verbe inconnu (*verbum incognitum*) ancré nulle part, entre son et signification, est, selon Augustin, l'expérience amoureuse comme volonté de savoir » (Agamben, 1991 : 71-72). Si la voix est caractérisée par **ce** qu'on met dedans – du corps, du sujet, du langage, de l'intention, de l'inconnu ? – on ne saurait cependant l'aborder selon une stricte réduction ontologique sans envisager la force d'articulation qui fait de son activité un lieu de passage qui n'est ni corps ni langage en soi. D'où la nécessité de lire la question du *ta en tê phonê* en référence également au *Traité de l'âme* d'Aristote et en tenant compte d'un caractère de la *phonê* distinct du *psophos* et du *dialektos*. La voix en ce sens correspondrait à la signifiante d'un « non encore signifié » ; elle n'est pas « rien » de constituer le transfert du sujet en corps-langage, c'est-à-dire de constituer la part extra-linguistique nécessaire à toute réalisation de la parole en langage, la part *non linguistique* au sens où « ce qui articule la voix humaine en langage est une pure négativité » (Agamben, 1991 : 75) ou du moins la place qu'il faut faire en creux à la pensée pour qu'elle devienne une forme-de-langage, un négatif ou un extrait du corps dans la voix. D'une certaine manière, si comme l'interrogeait Michel Foucault, le corps est utopique, il y a une dimension de ce corps à travers la voix qui fait à la fois sa réalisation et son non-lieu dans le langage. Sur ce modèle, la voix constituerait l'*energeia* d'un corps-langage du sujet ; le sujet comme « lieu non-lieu » d'une corporalisation dans le langage, pour reprendre l'expression qui définit l'utopie pour Meschonnic.

Conclusion

Selon Agamben, « À la question : "qu'est-ce qui est dans la voix ?", la philosophie répond : rien n'est dans la voix, la voix est le lieu du négatif, elle est Voix » (Agamben, 1991 : 81). Selon nous, cependant, la voix ne détermine pas seulement l'expérience du négatif au sens ontologique. Car au « rien » nous associons plutôt la voix à l'inconnu qu'au négatif, c'est-à-dire à l'*energeia* de l'expérience concrète d'un continu du monde dans le langage par un sujet. « Ce » ou « rien » dans la voix sont des puissances du langage dans le vide, des dynamiques de la réalisation du monde dans l'inconscient du langage. Ce sont déjà des formes-de-vie, impliquant un infini du monde dans l'inconnu du langage. Les « échanges corporels-langagiers » (Meschonnic, 1982 : 654) portés par

la voix constituent ainsi ce point de vue si particulier de « ce » qu'on appelle « sujet » comme point de convergence de l'expérience du monde et du langage dans son entier.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio (1991). *Le Langage et la mort – un séminaire sur le lieu de la négativité*, Paris : Christian Bourgois Éditeur.
- ARENS, Hans (1984). *Aristotle's Theory of Language and its Tradition. Texts from 500 to 1750*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- ARISTOTE (1844). « Hermeneia », *Logique d'Aristote*, traduit par J. Barthélémy Saint-Hilaire. Paris : Librairie de Ladrangé.
- ARISTOTE (1846). *Traité de l'âme*, livre 2, chapitre VIII, traduit par J. Barthélémy Saint-Hilaire. Paris : Librairie de Ladrangé.
- ARISTOTE (1988). *De anima* [1934], traduit par Jules Tricot. Paris : Vrin.
- ARISTOTE (1994). « De l'Interprétation », *Organon*, traduction et notes par Jules Tricot. Paris : Vrin.
- ARISTOTE (2007). *Sur l'interprétation*. Traduction, présentation et notes par Catherine Dalimier. Paris : Garnier Flammarion.
- AUBENQUE, Pierre (2009). « Sens et unité du traité aristotélicien *De l'interprétation* », *Interpréter le De interpretatione* (dir. Suzanne Husson). Paris : Vrin.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967). *La Voix et le phénomène*. Paris: PUF, Quadrige.
- FALQUE, Emmanuel (2016). « For a Hermeneutic of the Body and the voice », *Crossing the Rubicon: the Bordelands of philosophy and theology*. New-York : Fordham University Press.
- HUSSON, Suzanne (2009). « Introduction », *Interpréter le De interpretatione*. Paris : Vrin.
- ISAAC, Jean (1953). *Le Peri hermeneias en Occident de Boèce à Saint Thomas – Historie littéraire d'un traité d'Aristote*. Paris : Vrin.
- KRETZMANN, Norman (1974). « Aristotle on spoken sound significant by convention », *Ancient Logic and Its Modern Interpretations: Proceedings of the Buffalo symposium*. 21-22 avril 1972. Boston USA : Edited by John Corcoran, Reidel publishing compagny.
- LABARRIERE, Jean-Louis (2004). *Langage, vie politique et mouvement des animaux – études aristotélicienne*. Paris : Vrin.
- MAGEE, John (1989). *Boethius on Signification and Mind*. Leiden (Netherlands) : E. J. Brill.

- MESCHONNIC, Henri (1972). *Dédicaces proverbes*. Paris : Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme – anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (2007). *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse : Verdier.
- MORA-MÁRQUEZ, Ana María (2011). « *Peri hermeneias* 16a3-8. Histoire d'une rupture de la tradition interprétative dans le bas Moyen Âge », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 136, n° 1.
- RICOEUR, Paul (1965). *De l'interprétation – essai sur Freud*. Paris : Seuil.
- TRABANT, Jürgen (2002). « Signe et articulation », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 54/2001. Genève : Droz.
- TRABANT, Jürgen (2017). « Vanishing worldviews », *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 53, Issue 1, jan.2017, pp.21-34.
<URL:<https://doi.org/10.1093/fmls/cqw081>>
- VERBEKE, Gérard (1961). *Ammonius – commentaire sur le Peri hermeneias d'Aristote*. Louvain : Publications universitaires de Louvain.

FAIRE CRAQUER L'ÉPIDERMICO-SÉMANTIQUE

Voix, performance et travail du négatif chez Christian Prigent

GUILHERME MASSARA ROCHA

Université Fédérale de Minas Gerais

massaragr@gmail.com

Résumé : « La pratique poétique est d'abord pour moi un geste d'effraction dans le corps de la langue. Elle cherche à y faire craquer les coutures épidermico-sémantiques. Quand ça craque, c'est mon pari, du 'réel' fulgure » (Prigent, 2009 : 67). Voici les enjeux majeurs de l'écrivain et poète Christian Prigent. Il réélabore l'idée de diversité polyphonique dans le cadre d'une écriture qui soumettrait la totalité symbolique du sens en question des sens, d'un réel qui fulgure. Nous prétendons ici discuter certains fondements de son processus littéraire tenant en compte sa richesse polyphonique et translinguistique. Pourtant, la cible de notre réflexion sera la verve *povera* chez Prigent, c'est-à-dire son pari de mettre au jour une sorte de travail de la parole, dont la nature sensible *est* discours. Son écriture ne dissout pas directement les liens imaginaires et symboliques qui rendent représentables une réalité narrative, mais elle produit des effets de coupure et de discontinuité dans l'épiderme du sens à partir de ce que l'auteur appelle « un travail du négatif ». Quel serait le statut de ce travail, qui refuse d'une certaine façon la tension dialectique entre appréhension sensible et intelligibilité ?

Mots-clés : Christian Prigent, performance orale, voix de l'écrit, corps de la langue, négatif.

Abstract : "The practices of poetry for me is a gesture of infraction in the body of the langue. It aims to break up the epidermic-semantic seams that there exists. When it breaks up, that's my bet, the real glows" (Prigent, 2009 : 67). Here we have the major challenges of the writer and poet Christian Prigent. We could imagine his writings as a kind of assembly, a word-act performed by the mouth with its organicity and its prosodic unfolding. An act that is as important as the sense. Prigent reworks the idea of polyphonic diversity, framing his discourse in a literature that dismantles the symbolic totality of the sense, pluralizing it, transforming it on senses (the real that glows, as he says). We would like to discuss some fundamentals of Prigent's literature, considering its trans-linguistic and polyphonic richness. And also considering his main aesthetical proposal, that is not to spare sensible nature and discourse. Prigent's literature dissolves the symbolic and imaginary bonds by which we represent a narrative experience, producing effects of discontinuity upon the epidermis of the sense. Once he recognizes a "work of the negativity" operating in the core of his literature, how could we understand it? What would be the status of this work, which refuses the dialectic tension between sensible apprehension and intelligibility?

Key-words: Christian Prigent, oral performance, voice of the text, body of the language, negativity.

La poésie de Christian Prigent semble atteindre sa plus grande expressivité esthétique dans une activité de lecture que l'artiste appelle « performance sonore » (Prigent, 2004 : 35) ou « performance orale ». En lisant des extraits de ses écrits, Prigent conduit l'auditeur à une expérience de contraposition artistique entre la flamme intérieure et la sobriété extérieure de sa verve narrative. La posture corporelle statique n'est interrompue que par un mouvement particulier de sa main droite, qui semble suivre le rythme d'une certaine cadence des syllabes, et qui sert au mouvement du phrasé. La cadence non linéaire de ses exercices de lecture est accompagnée de suaves mouvements de pied, qui font penser aux exercices musicaux de temporalisation des échelles ou des harmonies. Des pieds qui marquent le rythme, ou les ordres de développement temporel de cette inquiétante orchestralité prosodique caractéristique des performances orales de Prigent.

Cependant, la notion de performance orale, terme de prédilection de l'auteur pour désigner de tels exercices de lecture, demande un effort d'élucidation. Le concept esthétique de *performance*, dès ses premiers usages dans les dernières années de 1950, rassemblait de nombreuses actions individuelles ou collectives dont le but devait déplacer le geste esthétique de ses dispositifs et supports habituels : de la performance résulte ainsi une certaine dématérialisation de l'objet esthétique, qui serait d'ores et déjà conçu comme évanescent, ponctuel et transitoire. Joseph Beuys, Vito Acconti, Bruce Nauman, Marina Abramovic ou Flávio de Carvalho, tous ces artistes sont les protagonistes des performances devenues paradigmatiques et fondées sur des actions corporelles imprégnées de symbolisme, dont l'enjeu consiste souvent à interroger les sens socialement partagés d'une expérience. « Dans son essence la performance prétend ne pas avoir un médium, tout en diffusant des informations en direct et sans aucune entremise » (Ruhrberg *et al.*, 2005 : 601) Beuys, pendant trois semaines, cohabite dans une cage avec un coyote sauvage. Il y gesticule et manipule des tissus, dans *I like America and America likes me*, et il se sert d'une ambulance pour rentrer et pour sortir du pays. Fréquemment nus, Abramovic et Ulay performant des mouvements, actions et interactions répétitives, jusqu'aux limites de l'épuisement physique. Flávio de Carvalho, à la fin des années 1940, marche en direction contraire d'une procession *Corpus Christi* à São Paulo, et sans enlever son chapeau. Après avoir échappé à un lynchage grâce aux gendarmes, il écrit un livre *Experiência n. 2* où il interprète, d'après des concepts esthétiques et psychanalytiques, les réactions haineuses des fidèles.

Dans ces types de performance on retrouve un appel politique qui est mis en place tantôt par des ironies subtiles, tantôt par des protocoles formels qui mettent en scène plus directement le corps, (la nudité, la violence, le comportement profane). On remarque la façon dont la performance est un dispositif esthétique fréquemment cernée par la tension entre le discours et l'acte. Ayant recours à la performativité narrative ou expressive de l'acte, la performance se produit souvent sans avoir recours au signifiant, et se sert justement des abstractions de l'expression verbale pour toucher le sens ou les sens de l'expérience. Sans l'obligation de véhiculer des significations, l'acte performatif voltige en rasant le sol et les ruissellements du sensible, excitant le réel et convoquant ses effets. Dans ce sens, un des aspects des plus énigmatiques des performances de Prigent est justement une suppression de l'antithèse dialectique entre l'acte et le discours. Ce dispositif est justement le « phrasé ». Il dit :

(...) c'est la forme du texte qui fait sens. Ou est dans un certain effet de phrasé, dans le rythme, la vitesse et la condensation de ce phrasé que résident la portée et le sens d'un geste d'écriture. Parce que le sens de ce geste (ce qui l'impulse, ce qui le modèle, ce qu'il cherche à produire comme effet) s'incarne dans une puissance rythmique d'arrachement au lieu commun et dans la proposition d'une vision inouïe, adéquate à la singularité de l'expérience (Prigent, 2009 : 42)

Le privilège donné ici à la forme du texte semble ne pas se confondre avec un formalisme calculé, à la façon des exercices de la poésie concrète, où il y a une visée d'expansion du circuit de l'appréhension des significations malgré la syntaxe abrégée ou minimaliste. Rythme, vitesse et condensation sont les protocoles formels de Prigent. La condensation – la tension interne de l'écriture entre le non-sens et les couches superposées de signification – est le résultat, dans sa performance orale, de l'acte phonologique fondé sur le rythme et la vitesse. Mais elle est également fondée sur les inflexions vocales qui n'ont guère la fonction d'ajouter au texte des couches supplémentaires de sens (ou d'affection), comme dans les cas où un texte écrit est chanté ou soutenu par une mélodie. Prigent travaille notamment du côté de l'extraction, il procède en exposant les ruissellements de l'écrit, sa matérialité paradoxale ou son substrat sonore. Ce sont les voix qui se font présentes au cours de ses performances orales, « la voix poétique comme espacement scandé et évidemment soufflé de l'enchaînement : comme fendu déchaîné dans le fondu enchaîné des traits qui articulent le sens » (Prigent, 2004 : 35).

Arthur Danto argumente que la « partie arbitraire de l'objet » (Danto, 2005 : 190) sélectionnée par une interprétation esthétique est justement ce qui rend

reconnaissable la forme d'une œuvre d'art. Alors, sans une interprétation, soit la forme est à nouveau dans l'objet, soit elle disparaît. L'effet de l'interprétation, rendu indissociable de la réalisation expressive d'une procédure ou performance artistique se définit, selon Danto, comme un exercice de narration, ou d'exégèse, qui accueille la puissance expressive de l'œuvre d'art dans une nouvelle configuration identitaire. Cependant, chez Prigent, l'arrachement ou la transfiguration du lieu commun d'une écriture artistique suit une interprétation qui se fait présente plutôt comme un acte de violence, et non comme une élucidation - d'après Foucault. L'interprétation est à la fois mise en scène et incorporée à l'exercice même de vocalisation du texte, et ainsi, sa tendance non identitaire et sa négativité sont probablement encore renforcées. Celui que témoigne les performances orales de Prigent semble noyé dans un habitat verbal, dans lequel des molécules de sens fusionnent en créant une signification transitoire, qui n'y demeure pas à cause de la vitesse non affectée des syllabes et des syntagmes. Dans ce contexte, le rythme de l'interprétation ne se relève d'aucune adéquation entre le contenu sémantique et les lignes directrices de signification. Quoi qu'il en soit, il n'est pas non plus son opposé, c'est-à-dire une sorte d'artifice illimité de déconstruction ou d'éparpillement de sens. Le noyau de la performance orale est solidaire de ce que Prigent désigne comme la voix du texte, autrement dit « un coefficient de densité opaque et de chaos in-signifiant équivalents de ce que nous propose la vie » (Prigent, 2009 : 250).

Dans la performance orale, le rythme du phrasé produit des scansion dans le texte à partir des effets de désarticulation/ré-articulation, qui sont suscités par ce privilège esthétique de la voix. On pourrait dire, tout en poursuivant une des indications de Mladen Dolar, que dans la performance orale de Prigent « le signifiant s'épuise dans la voix comme son résultat » (Dolar, 2012 : 46). Voilà, peut-être, la base positive pour une négativité inhérente à l'écriture qui sous-tend de telles performances : une base positive et fugace, « juste vibrations de l'air qui disparaissent aussitôt qu'elles sont produites » (Dolar, 2012 : 47). Des performances dans lesquelles les frontières de la voix et de ses actes ne sont pas discernables de celles des sens, qui ne se conservent que dans les traits et dans les traces de sa propre disparition.

Écoutons et mortifions : on faute toujours, en vrai ou en songe ou par omission. Et qui sait tout, il sait, ça comme le reste. Et si c'est la manne de rosée qui crache celui qui sait tout, ou son délégué, comme grenadine ou la menthe à l'eau par les meurtrières ou mâchicoulis du donjon des nues, ça va avant tout gadouiller ma raie peignée au milieu et je vois déjà mère qui furibarde. (Prigent, 2007 : 22)

Peut-être peut-on reconnaître dans cette procédure performative entre l'écrit et la voix quelque chose qui s'approche de ce que le philosophe Jacques Rancière appelle la phrase-image. Il s'agit d'un protocole esthétique où « la phrase n'est pas le dicible » et « l'image n'est pas le visible » (Rancière, 2003 : 56). La phrase-image représente, donc, l'articulation entre deux fonctions (écriture et image), mais avec la particularité qu'elle « dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture ». « Le résultat », dit-il, c'est qu'on « ne voit pas ce que dit ce qu'on voit, ni ce que donne à voir ce qu'on dit » (Rancière, 2003 : 58). Pour préciser le noyau constitutif de la phrase-image, Rancière revendique la notion méta-psychologique et esthétique de montage. Il est bien possible que Prigent, parlant d'une langue que lui-même baptise comme le *populo-lacanian*¹, fasse naître son activité performative d'une esthétique du montage, qui pourrait être comprise dans le sens lacanien du terme. Dans ses analyses de la théorie pulsionnelle de Freud, Lacan précise la notion de montage pulsionnel comme ce qui introduit dans l'univers des schémas identitaires et auto-perceptifs du sujet de l'inconscient un arrangement hétéroclite d'éléments (ou d'objets) d'investissement de la pulsion. Des fragments d'images d'une remarquable densité corporelle, perçus comme des blocs de signifiants (plutôt que des significations), sont disposés dans un arrangement – un montage - d'appel véritablement sensible. Lacan fait remarquer la manière dont ces fragments de représentations sont, à leur tour, irréductibles aux fonctions autoréférentes et synthétiques de l'unité du Moi. Il écrit :

Je dirai que le montage de la pulsion c'est un montage qui d'abord en apparence se présente pour nous comme n'ayant ni queue ni tête, comme un montage au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste (...) je crois que l'image qui nous vient c'est je ne sais quoi qui montrerait: 'la marche d'un dynamo qui serait branchée sur la prise du gaz avec quelque part une plume de paon qui en sort et vient chatouiller le ventre d'une jolie femme qui est là à demeure, pour la beauté de la chose' (...) vous y verrez à tout l'instant le saut sans transition des images le plus hétérogènes les unes aux autres. Et tout ceci ne passant que par des références grammaticales dont il vous sera aisé de saisir l'artifice (Lacan, 1964 : 94).

¹«Mon français 'moderne' est en fait souvent très... ancien. Lexicalement, il s'accommode de n'être que du latin raccourci; syntactiquement, il aime bien abrégé le prédicat moderne en mimant le parler encore un peu latin de l'époque de Chrestien; prosodiquement, il se plaît à galoper impair au rythme de métal caparaçonné du décasyllabe façon *Chanson de Roland*. Fabriquer avec tout cela, mixé à du parler argot hypercontemporain et à une sorte de *populo-lacanian* sorti de derrière des fagots des ex-avant-gardes, une drôle de langue envers et contre tout *vivante*, c'est ma manie" (Prigent, 2009 : 16).

Rappelons que la référence à cette notion de montage pulsionnel renvoie à l'idée de phrase-image de Jacques Rancière. Cependant, Rancière remarque que le montage n'est pas la simple opposition des termes, « où triomphe nécessairement le terme qui donne son ton à l'ensemble » (Rancière, 2003 : 59). Ainsi, quand on analyse la négativité en question dans l'esthétique performative de Prigent, il faudrait remarquer que son processus de montage retient vraiment quelque chose de la conceptualisation lacanienne. Elle met en œuvre, plus précisément, une sorte de satisfaction – de jouissance non épuisable pour l'ensemble des représentations – et qui se juxtapose à la dimension réelle des objets dans l'expérience du phrasé. Cette satisfaction est pourtant modalisée d'après les protocoles formels et d'expression que l'écrivain travaille à partir d'un exercice de vocalisation de la matérialité de ces objets. En d'autres termes, le caractère contingent de l'arrangement entre le contenu signifiant et les processus de vocalisation ne doit pas être compris comme un jeu de l'imagination sans contraintes et subordonné à la dispersion pure du hasard. Dans un texte critique intitulé *Une erreur de la nature*, Prigent semble vouloir faire en sorte que la littérature arrive à la condition d'« ectoplasme verbal qui appâte la lecture et la renvoie, dépitée, à la carence de ses cadences, au précipité aqueux de sa propre précipitation » (Prigent, 1996 : 41).

Mais pire c'est pas ça. Pire c'est fauve mauve dans les violacés qui violent ton pensé. Pire s'hérisse en poils de balai farouche pas doux pour le derme. Pire émane merde (...) Pire ricane hi-hi ou hulule funèbre en souille insalubre. Pire a le rut bref sans préliminaires et brut de fouflage. Pire a pas de lit (Prigent, 2003 : 64)

La voix du texte, noyau expressif de la performance orale, exige de l'interprète la discipline d'une cadence qui « dans le texte, relève des traces de l'oralité implicite qui est l'une des forces qui en ont commandé l'écriture » (Prigent, 2009 : 242). Il y a fréquemment dans ses performances orales quelque chose de drôle ou maladroit, ou même l'occurrence d'un lyrisme fugace, timide, ou mélancolique. Ces événements, dans les écrits de Prigent aussi, constituent habituellement la face d'une surface rugueuse et polyphonique, où la majorité du motif contre-identitaire du phrasé se retrouve. « Prédilection pour une sorte de *recto tono* obtus, austère et brutal » (Prigent, 2009 : 243). Expressément privé de toute affection psychologique déterminé, le *recto tono* de Prigent ne peut pas être dit complètement indifférent ou indifférencié.

Père, fais attention, sinon dans bientôt tu vas être mort (...) Il souffle ceci, à peine si j'entends: 'Hier j'étais né, demain je meurs'. Puis regarde ses ongles, referme ses paupières: adieu. Rien d'autre qu'écho, mais écho c'est moi, répète le mot. Il dort. Tu sors en glissé sur la pointe des pieds. Fin de la visite, bientôt fin de tout. Après, tourne talon, air, odeurs du faubourg, le dehors banal. Renfourche le biclou, avale le bitoume, pédale machinal (...) Puis la suite sans pause dans la nuit dehors qui salope tout et oint ta casquette de sa suie de deuil car soir est tombé sur tout le parage et le rideau pareil sur le dernier acte ou l'avant-dernier. Tu pédales à fond dans les encablures, tu remoulines plein pot le cerveau ce qu'il t'a glissé comme dernier mot dans le tuyau et tu te répètes: viens jamais, demain, viens jamais (Prigent, 2007 : 364-365).

Extrait du dernier paragraphe de *Demain je meurs*, cette deuxième citation est nettement une réfraction des protocoles de désaffection et d'impersonnalisation. Il reflète également un moment de l'écrit du sens et des sens qui empêche toute « formalisation a-pathique ». Voilà un moment où la phrase s'impose sur le phrasé (« rythme, écholalie, respiration »), bloquant encore la performance comprise telle une « mise en voix, sensoriellement et formellement possible » (Prigent : 2009 : 245). Dans une formulation lumineuse, Prigent affirme que la fonction de la phrase dans l'écrit est d'être comme « partenaire, comme *sparring-partner* », elle éclaire ainsi l'endroit du « seul personnage mis en scène » de ses performances : « le couple bagarreur *phrase/phrasé* » (Prigent, 2009 : 245). En *Météo des Plages*, Prigent écrit :

MOI: ce poème est un sublimateur d'éclat (une
Pure brillance hyperhydratante pour les
Pauvres sites); il tend et raffermi chacune
Des leurs surfaces, il rend à la fois l'objet

Net et souple, soyeux étincelant vivement
Coloré – il a enfin bonne mine, on comprend
Où il s'arrête, commence, comment son
Sens s'active à ces energizing nutritions, non?

En se servant du jargon populo-lacanian, on ajoute que la performance orale de Prigent extrait de la surface des juxtapositions signifiantes la primauté de la lettre, de même qu'elle retire des écarts et de la richesse des images la fonction pulsionnelle du regard. La lettre et le regard semblent y remplir la fonction paradoxale qui est de rendre plus tendues les extrémités du discours, en bouleversant – pour la beauté de la chose – « des modes de la parole, des (in)formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité » (Rancière, 2003 : 85). Dans un autre essai, Rancière affirme que

l'expérience narrative contemporaine est marquée par la présence de certains détails insensés, inconditionnés et inutiles et sa fonction serait tout simplement de dire « je suis le réel », le réel qui « n'y a pas besoin pour être là d'avoir une raison d'y être ». Voilà ce que le philosophe appelle « l'évidence sans phrase du réel » (Rancière, 2014 : 19). Alors, cette illisibilité presque imminente qu'on atteste dans l'expérience d'écriture et d'oralité chez Prigent est aussi la condition même de son existence. Elle détermine une place paradoxale où les affections réciproques entre le corps et la parole peuvent être vécues.

Bénédicte Gorrillot, qui travaille et qui fait travailler la littérature de Christian Prigent (à partir de ses études, mais surtout à partir des questions et des provocations posées à l'auteur dans de longs entretiens et débats), affirme que « l'(il)lisibilité renverrait à un *seuil*. Certes le seuil est lieu, un lieu différentiel que marque un saut et qui fait limite, mais c'est un lieu infime, impossible à saisir avec certitude – un quasi non-lieu » (Gorrillot & Lescart, 2014 : 16). Dans le seuil Prigentien, ce qu'il y semble être mis à côté de cette évidence sans phrase du réel c'est un certain réel du phrasé, dont les protocoles incluent le traitement d'un objet fondamental qu'on abordera brièvement pour approcher la conclusion de cet exposé.

[dé/trou/oüir/ire: détrouire, dit-il]

LUI: coups de dé/bris de vocabulaires, ces

bulles nulles en l'air! MOI: ça vague au Pré des

Sons; avec on peint Fresques portatives ou

Des fanions vifs piqués sur le plein de tout: des trous (Prigent, 2010 : 99).

Parmi plusieurs aspects fascinants dans l'œuvre de Christian Prigent, on trouve son impressionnante habileté de penser sa propre écriture. L'ampleur et la précision de ses observations critiques autour de ses écrits sont remarquables. Dans un passage – *Je voix double* – le poète éclaire les fondements de sa performance orale.

Une dynamique lancée dans le tas de souvenirs, des fantasmagories, des pensées inquiètes et des ruminations minables pour en jouer l'apparition par flashes et la disparition catastrophiques (...) c'est l'enjeu. La lecture orale à chaque fois la rejoue : tentant de faire ré-apparaître, démonstrativement vivante, cette forme respiratoire (Prigent, 2009 : 244).

Cette forme respiratoire, qui par hasard s'extrait des poussées abstraites du mot, ou des appels psycho-physiques de la sonorité tonale, n'est pas autre chose que

ce que Bernard Baas appelle *la voix déliée*, une voix qui « est donc très exactement ici l'objet qui tombe de l'Autre et qui se manifeste isolément » (Baas, 2010 : 190). Voix qui pousse l'écriture de Prigent en général, et son phrasé en particulier, au-delà des protocoles d'une phrase-image. Mladen Dolar, dans un très beau livre intitulé *Une voix et rien d'autre*, affirme poétiquement que « la voix est à la fois la forme la plus subtile et la plus perfide de la chair » (Dolar, 2012 : 63). Ainsi, « la voix se présente comme le lien qui relie le signifiant au corps » et elle ajoute au visible et au lisible un miroir sonore au travers duquel on unifie, chez le sujet, ses appels de reconnaissance et d'identité. La voix qui s'impose dans le phrasé de Prigent est, pourtant, au contraire : « la voix [qui] sape toute certitude et tout fondement d'un sens fermé. La voix illimitée, dépourvue de garantie » (Dolar, 2012 : 65). La voix, dans un mouvement alterné d'approximation « et écart de son ancrage textuel, devient insensée et menaçante » (Dolar, 2012 : 56), ou vide et frivole, voire séduisante et enivrante.

Cependant, cette voix ne pourrait être réduite, comme un certain tournement déconstructiviste pourrait le supposer, à une simple présence en soi. Dans un certain sens, elle semble plus proche de ce que Lacan identifie à l'objet de la pulsion invoquante, une « voix sans corps, le reste, la trace de l'objet » qui « incarne l'impossibilité même d'atteindre l'auto-affection ». Voix qui introduit « une scission, une rupture au milieu de la présence pleine » et qui se pose comme « obstacle intérieur à la présence (à soi) » (Dolar, 2012 : 56). Dans ce sens on est d'accord avec Mladen Dolar quand il affirme que « la voix semble posséder le pouvoir de transformer les mots en actes » et que, dans cette perspective, elle pourrait « représenter la forme originare de la performativité » (Dolar, 2012 : 71). Voix qui n'est pas du sens ou des sens. Disons-le en populo-lacanien : voix de l'ab-sens ou, comme le remarque Jacques Lacan dans un texte prigentien qui s'appelle *l'Étourdit*, voix qui fait que ce « qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend » (Lacan, 2001 : 449).

Bibliographie:

- BAAS, Bernard (2010). *La voix déliée*. Paris: Hermann.
- DANTO, Arthur (2005). *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify.
- DOLAR, Mladen (2012). *Une voix et rien d'autre*. Caen: Nous.
- FOUCAULT, Michel [1997 (1975)]. *Nietzsche, Freud & Marx*. São Paulo: Princípio.
- LACAN, Jacques (1964). *Le séminaire 11 – les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*. [En ligne] URL: <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf>.

- LACAN, Jacques (2001). *Autres écrits*. Paris: Seuil.
- PRIGENT, Christian. (1996). *Une erreur de la nature*. Paris: P.O.L.
- PRIGENT, Christian (2003). *Grand-mère Quéquette*. Paris: P.O.L.
- PRIGENT, Christian (2004). *L'Incontenable*. Paris : P.O.L.
- PRIGENT, Christian (2007). *Demain je meurs*. Paris: P.O.L.
- PRIGENT, Christian (2009). *Christian Prigent, quatre temps – rencontre avec Bénédicte Gorrillot*. Paris: Argol.
- PRIGENT, Christian (2010). *Météo des plages*. Paris: P.O.L.
- RANCIERE, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La fabrique.
- RANCIERE, Jacques (2014). *Le fil perdu – essais sur la fiction moderne*. Paris: La fabrique.

UNE POÉTIQUE ET UNE DIDACTIQUE DES RELATIONS DE VOIX

Enjeux et perspectives pour l'enseignement et la recherche

SERGE MARTIN

Université Sorbonne nouvelle Paris 3
DILTEC et THALIM

Résumé : Cet article propose un parcours en trois moments. Tout d'abord, il s'agit de poser l'hypothèse que la voix fait relation contre les habitudes discontinuistes, séparatrices et de demande de penser l'oralité comme test du faire littérature, c'est-à-dire du faire voix. Ensuite, sans pour autant prétendre lancer un tournant vocal après d'autres, on se demande comment apprendre à écouter que la voix fait la vie – ce serait toute la poétique ; ce qui obligerait à entendre que les vies demandent de faire voix. Enfin, les critiques, comme les didactiques arrimées à un tel travail poétique, éthique et politique, n'auraient qu'à accompagner au plus près les points de voix pour en augmenter les résonances : de quoi « emplir le corps de joie » et « allumer aux lèvres le sourire » pour et par des racontages, des passages de voix et d'expériences, sans fin.

Mots-clés : Voix, résonance, relation, essais, poèmes, poétique, didactique de la littérature.

Abstract : This article proposes a journey in three moments. First of all, it is a question of posing the hypothesis that the voice reacts against the discontinuous, separating habits and the request to think orality like a test of the making of literature, that is to say of making the voice. Then, without pretending to launch a vocal turn after others, one wonders how to learn to listen that the voice makes life - it would be all the poetics; which would require to hear that the lives ask to make voice. Finally, critics like didactics, stuck to such a poetic, ethical and political work, would only have to accompany the points of voice to increase the resonances: to "fill the body with joy" and "light up the smile on the lips " for and by stories, passages of voices and experiences, without end.

Keywords: Voice, resonance, relation, essays, poems, poetic, didactic of literature.

Critique, théorie : je cherche à rendre ces termes interchangeables, pour situer l'entreprise qui commence ici, concernant le rythme dans le langage, comme à la fois une part de la théorie du langage et la partie qui en est peut-être la plus importante. Entrer immédiatement dans la technique, ou dans son histoire, serait jouer un certain jeu. Pour savoir quel est ce jeu un détour est nécessaire. Il s'agit de l'historicité des discours. Où il s'impose que tout propos qui porte sur quoi que ce soit du langage, exposé scientifique, énoncé didactique ou essai, tout est toujours stratégie, et pris dans un combat. Il s'agit d'indiquer lequel, et quelle stratégie, quel enjeu sont livrés à l'occasion du rythme. Situer les résistances. Ce qu'on a à gagner. Une poétique et une politique de l'individuation est en jeu. (Henri Meschonnic, 1982 : 13)

Avant-dire avec Robert Desnos

Un poème de Robert Desnos, extrait de *Contrées* dont l'achevé d'imprimer du 31 mai 1944, soit quelques mois après l'arrestation de son auteur, le 22 février de la même année, a pour titre « La voix¹ »

La voix

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.
Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau
Elle ne parle que d'été et de printemps,
Elle emplît le corps de joie,
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.

Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ?
Elle dit « La peine sera de courte durée »
Elle dit « La belle saison est proche ».

Ne l'entendez-vous pas ? (Desnos, 1999 : 1171)

¹ Ce poème est le dix-neuvième du recueil *Contrées* qui en compte vingt-cinq. On peut observer une fiche pédagogique concernant ce poème sur le site de l'académie de Versailles (URL : http://www.clg-st-exupery-andresy.ac-versailles.fr/IMG/pdf/hda_desnos_la_voix.pdf, consulté le 15 octobre 2017). On observera des différences importantes dans la présentation du poème qui doit faire référence à une autre édition que l'édition « Quarto », mais le plus important concerne l'instrumentalisation du poème et surtout sa dévocalisation : d'abord sous l'angle de l'écart en regard de la norme (« ce poème a pris quelques libertés par rapport aux règles de versification traditionnelles ») puis sous l'angle d'une destinée communicationnelle puisque la voix est réduite à un médium (« Quel message le poète délivre-t-il à travers cette voix ? »). Aussi la réduction du « je » au poète et du « vous » aux « résistants » (voire aux « Français ») périmé-t-elle le poème, du moins en réduit l'historicité à un historicisme dévocalisant.

De *voix* à *vous*, le poème engage une écoute de l'infime comme passage, que l'adresse forte et itérative finale construit jusqu'à ouvrir l'infini de l'écho que le poème signalait dès l'incipit : « la voix » c'est « une voix, une voix ». Desnos n'a pas tout dit mais il a tout engagé de ce que j'aimerais partager avec vous : il n'y a pas de voix sans réénonciation, pas de voix sans racontage, sans l'histoire d'une voix qui n'en finit pas de faire écho jusque dans l'expérience plurielle, personnelle ou collective. Et « ce n'est qu'une voix humaine » qui « vient de si loin » et qui « parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous ». Mais Desnos nous aura prévenus avec ce consonantisme du négatif, ce bégaiement de l'écoute qui doit sans cesse refaire le long chemin traversé de *voix* à *vous*, de *peine* à *proche* par-delà les apparences et les fracas... Cette épopée de l'infime, voilà ce que chaque relation de voix engage en poétique et en didactique, d'un même mouvement. Voilà résumés les enjeux et les perspectives d'un tel engagement pour l'enseignement et la recherche à mille lieues des grandes orgues des sciences de la littérature et de l'enseignement. Il nous faut alors prendre le temps d'écouter dans l'infini reprise où les doublons prosodiques font l'écho, la rime si l'on préfère : « Une **voix**, comme un tambour, **voilée** / parvient **pourtant**, distinctement, jusqu'à **nous**. »

Je vous propose un parcours en trois moments : 1) la voix fait relation contre les habitudes discontinuistes, séparatrices et demande de penser l'oralité comme test du faire littérature, c'est-à-dire du faire voix ; 2) faut-il pour autant lancer un tournant vocal après d'autres ? je ne le pense pas, apprendre à écouter que la voix fait la vie – ce serait toute la poétique –, obligerait à entendre que les vies demandent de faire voix ; 3) alors les critiques comme les didactiques arrimées à un tel travail poétique, éthique et politique, n'auraient qu'à accompagner au plus près les points de voix pour en augmenter les résonances : de quoi « emplir le corps de joie » et « allumer aux lèvres le sourire » pour et par des racontages, des passages de voix et d'expériences, sans fin.

1. Du discontinu au continu : la voix fait relation

Les arts du langage depuis toujours font attention à la voix (Pierra, 2006) mais généralement cette attention est arrimée à une conception dualiste de la voix. En effet, soit elle se porte vers l'appareil phonatoire-respiratoire du corps et ainsi la vocalité se voit réduite à une acoustique quand ce n'est pas à des « techniques² », soit elle engage

² Voir la fiche « Musique et arts du langage : la voix et ses techniques » pour une classe de cinquième sur le site de l'académie de Lyon : http://www2.ac-lyon.fr/etab/colleges/col-01/vailland/IMG/pdf/5eme_-_seq_2_-_Doc_de_ref_-_Musique_et_arts_du_langage_Giroux_2012-2013_.pdf

une métaphore, si ce n'est une transcendance, qui assigne la voix à une incarnation et au mieux à une expression d'un au-delà ou d'un en deçà de la vocalité. On aurait donc depuis des lustres, d'un côté, une rhétorique vocale répondant certes aux cultures de la voix qu'on ne peut nier mais qui réduit la vocalité à un rapport normatif modélisant ou à un rapport expressif mesurable en regard d'un collectivisme vocal ; et, d'un autre côté, une ontologie vocale qui prendrait en charge la force trans-subjectivante des passages de voix entre *vox dei* et *vox populi*, c'est-à-dire entre deux métaphysiques dévocalisantes parce que anti-démocratiques, anti-pluralistes. Cette schize est exactement celle que vivent chaque enseignant, chaque élève, pris dans l'étau dualiste du discontinu vocal pratique et théorique avec toutes les conséquences qui s'en suivent : effets de marginalisation de certaines expériences vocales quand elles ne sont pas réduites à du bruit, à un inaudible épistémologique ; effets de modélisation chorale où ne s'entend que la voix de son maître et au mieux sa ventriloquie... L'expression qui résumerait le mieux ce dualisme constitutif des conceptions traditionnelles est celle de « techniques et expressions » qui est largement développée dans les formations d'enseignants où la voix est présentée comme un instrument. On peut d'ailleurs observer que ces moments de formation sont pris en charge par les professeurs de musique³, parfois même par des professeurs d'EPS, plus rarement par des professeurs de français investis dans les activités théâtrales – autant de spécialisations qui technicisent ce qui est de tout le langage et le tout du langage. Presque toutes les disciplines qui se sont intéressé à la voix ont répété un tel dualisme. En critique littéraire on réitère la dichotomie de l'oral et de l'écrit en réduisant l'oralité soit à des cultures périphériques (de la littérature enfantine à l'africaine !), soit au dialogisme bakhtinien qui fait de l'imitation du parlé le *nec plus ultra* de l'oralité en littérature, que ce soit du côté du roman comme de la poésie appelée « sonore » où la « visuelle » n'aurait donc plus de voix, sans parler de la silencieuse, etc. Il a fallu attendre le maître ouvrage de Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (1982), pour qu'une orientation décisive soit donnée à une poétique de la voix adossée à une anthropologie historique du langage. On a pu alors passer d'une compréhension sociologique réduisant l'oralité à un mode d'émission, d'exécution et de transmission, à une poétique de l'oralité qui travaille sa théorie du langage par l'attention à l'organisation subjective et culturelle du discours, avec le primat du rythme et de la prosodie, une sémantique propre et donc une écoute de ce que j'appelle la voix-relation. Parce que cette orientation tient à une proposition apparemment des plus simple : « La voix est relation » (*op. cit.*, 294). Elle se

³ Un exemple parmi de très nombreux autres. Une séquence « Voix, texte et musique au XX^e siècle », par Mme Laetitia Antonin, professeure d'éducation musicale au collège Politzer de la Courneuve (93) : http://musique.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Sequence_3oArts_du_langage_techniques_et_expressions.pdf

reformule ailleurs autrement : « l'énonciation d'un texte qui dure implique une réénonciation infinie » (Meschonnic, 1993 : 114). Bref, la voix fait relation et la relation fait voix : enjeu poétique bien évidemment mais surtout éthique et politique.

Je prends un seul exemple que vous connaissez tous, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Vous savez que ce *Cahier* commence par cette lancée : « Au bout du petit matin... », lancée reprise plus d'une vingtaine de fois. Et si « c'est au cri que l'on reconnaît l'homme », comme écrivait Césaire dans *tropiques*, en 1941, il ne faut pas attendre quelques vrais cris onomatopéiques comme ceux de la page 30, « voum rooh oh », pour engager la question centrale que lance le *Cahier* : « Mais qui tourne ma voix ? qui écorche ma voix ? » Alors que généralement on couvre la force de cette voix par « la question de la négritude⁴ » puisque le *Cahier* serait le « lieu de l'insurrection de la négritude » et « aussi le lieu de son incarnation » pour y déceler « la dimension militante » de Césaire, laquelle ne se « dissocie pourtant pas de la parole poétique ». C'est ce *pourtant* qui montre combien le commentaire entretient le discontinu plutôt que de poursuivre une énonciation puissante que les deux questions de Césaire maintiennent fortement dans le continu d'un sujet agissant la vocalité par deux verbes décisifs : « tourner » et « écorcher », c'est-à-dire rimer, danser, infiniment résonner d'une part et d'autre part, dans ce mouvement même de la tourne complètement renversante que l'anaphore initiale lançait, « Au bout du petit matin », rendre compte d'une terrible souffrance : voix écorchée qui danse, voix dansante d'un écorché vif, voix vive d'une danse écorchante... Aube rimbaldienne (« J'ai embrassé l'aube d'été »), « et j'ai senti un peu son immense corps », avec ce couplage consonantique (B/P ; T/T) qui écorche la bouche : oui, le fruit est mûr dans et par cette voix, c'est bien de peau qu'il s'agit et pas de peau si la voix ne tourne pas avec un maximum de corps-langage. Alors non il n'y a pas dans *Le Cahier* une « parole politique qui s'exprime », pas plus « la ferveur de la célébration », mais comme l'écrivait Breton dès 1943, « la parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant ». Naissance d'une aube vocale, vocalité des commencements, le poème de Césaire engage un sujet qu'on ne peut que découvrir, accompagner dans des recommencements : « Je te suis » écrit *in fine* Césaire posant non une ontologie à la Descartes mais une anthropologie dans et par le langage à la Benveniste, la relation, rapport et parcours.

⁴ Voir, par exemple, Evelyne Marmonnier, dans *L'École des Lettres* n° 5, 1994-1995, p. 9 et suivantes (les citations sont p. 14 puis p. 15).

2. Une voix qui fait la vie : des vies qui font la voix

De quoi avons-nous besoin : d'un tournant vocal après d'autres tournants, subjectif, éthique, relationnel, ou d'une voix qui fait la vie et de vies qui font la voix ?

Quel serait l'enjeu d'une poétique de la voix (Rosier-Catach, 2008 : 277-284) en regard de ce qu'on a pu appeler, à la suite du tournant subjectif et éthique des sciences humaines et sociales qui a suivi le structuralisme, le tournant relationnel que l'ouvrage de Edouard Glissant, *Poétique de la Relation* (1990) a pu exemplifier malgré la réification que la majuscule du titre indique. Un tel enjeu commence par une critique des notions qui font la constellation d'une conceptualisation de la voix : sujet, corps, rythme et bien évidemment relation, langage, société. Penser la voix et la relation ensemble, au plus près des pratiques en arts du langage, c'est d'abord penser le corps et la société hors des dualismes et des essentialismes pour augmenter l'attention aux passages possibles des trans-subjectivations vocales ou, autrement dit, des passages de voix qui engagent des passages de sujet. Qu'un devenir voix soit possible dans la relation langagière confirmerait ce qu'un corps fait au langage et ce qu'un discours fait à un corps quand il y a voix et donc poème. C'est toute une gestualité vocale qui viendrait augmenter la relation, en dehors de toute instrumentalisation, qu'elle relève d'un holisme troupié si ce n'est guerrier ou qu'elle soit confinée dans un individualisme même génial. Maria de Jesus Cabral a proposé combien « pour le paradigme de la médecine narrative et de la relation de soins, cela suppose de rester dans l'univers de la parole et du récit moins comme agencement de faits que comme dynamique de corps-langage (Cabral et Almeida, 2017 : 59) » Une telle gestualité, non programmable et encore moins réductible à quelque typologie, demanderait une critique toujours à vif de ses historicités : pas de poétique de la voix qui ne se rejoue chaque fois entièrement à chaque relation de voix. C'est alors qu'on ne peut plus séparer théorie et pratique, poétique et didactique, et encore moins les œuvres des vies. Il n'y a alors qu'à développer chez les élèves comme chez les professeurs l'écoute de ces gestes vocaux, de ce que j'aime appeler des points de voix qui sont comme autant de points de vue engagés par les mouvements de la parole dans le discours.

Un seul exemple avec Ghérasim Luca. Il s'agirait donc de repenser avec des étudiants une expérience décisive dans le champ des expériences dites poétiques, celle de Ghérasim Luca (1913-1993), et de tenter d'en évaluer la portée heuristique pour la poésie aujourd'hui comme vivre poème, extraterritorialité donc et non pouvoir sur les discours et les places. Cette expérience demanderait certainement de considérer un complexe de circonstances : surréalisme roumain et français puis amitiés restreintes et

publicisations spectaculaires ; identité roumaine puis revendication apatride ; expériences en écritures et en cubomanies ; publications typographiées avec le plus grand soin et récitals millimétrés le livre en main... mais également humour et tragique des voix en jeu ; théâtralité et scripturalité des poèmes adressés ; éros et thanatos en renversement dé-monologique... Une telle considération ne viserait pas à mesurer voire maîtriser cette expérience qui ne cesse de travailler bien des expériences en cours, mais à accompagner les performances du poème-Luca comme « essayer dire » défaisant toutes les versions (moderniste ou post-moderniste) de « la performance » pour augmenter l'attention aux gestes et à leurs phrasés ou rythmes de la parole, aux relations et à leurs inventions dialectiques et anachroniques. Il s'agirait en fin de compte de refuser toute axiomatique qui verserait trop vite les performances du poème de Luca dans un style, un procédé, une école ou tout autre historicité positive. Ses performances demanderaient au contraire un éventail de temporalisations performatives qui essaient dire (et non *de* dire) et donc essaient vivre poème (et non *de* vivre *en* voire *du* poème). De là à en tirer quelques leçons (ce qu'il faut lire) performatives ? Oui, avec Samuel Beckett, « Dire encore » (*Cap au pire*) ! Mais on se contente d'aller vers un texte qui n'a été publié qu'à l'occasion d'un enregistrement à partir de l'émission télévisuelle réalisée par Raoul Sangla en 1987 (Luca, 2008)⁵, en signalant d'ailleurs qu'il s'agit d'un texte que Luca récitait, le livre en main mais le bras le long du corps, et donc ne lisait pas, alors même que tous les autres textes de ses récitals étaient lus livre en main.

⁵ Texte édité dans la pochette du DVD *Comment s'en sortir sans sortir*, Paris/Genève, José Corti/Héros-Limite, 2008 [reprise du récital télévisé réalisé par Raoul Sangla. Unité de programme Thierry Garrel, Coproduction CDN Production / La Sept / FR3 Océaniques, diffusé le 20 février 1989 sur la Sept-FR3]. Voir mon étude : « Ghérasim Luca filmé par Raoul Sangla : la théâtralité du poème à la télévision » dans Brigitte Denker-Berkoff *et alii* (dir.), *Poésie en scène*, éd. Orizons, coll. « Universités/Comparaisons », 2015, p. 67-80.

LE TANGAGE DE MA LANGUE

Des paroles douces
et dès le départ celées :
la conque du silence frôle celle
des récifs...
d'où ce récit

Happé par l'aimant du non-sens
je parle à peu près ceci
pour dire précisément cela

Je suis hélas !
donc on me pense

(L'aveugle vise l'aigle
et tire sur un sourd)

C'est ainsi que je vis
ce que je vois
et que ma voix
se voue au moi qui s'éteint
Comme le « doux » dans le doute
suis-je le « son » de mes songes ?

A cette orgie de mots
et d'ascètes à l'écoute
mon Démon sonore agit
sur un monde qui se nie
se noie et se noue
au fond de ma gorge
Sorcier par ondes rythmes
hordes...

Pour le rite de la mort des mots
j'écris mes cris
mes rires pires que fous : faux
et mon éthique phonétique
je la jette comme un sort
sur le langage

En deçà de ceci
et au delà de cela
Hors hors de moi

Car être ailleurs
tiraille l'heure d'abord

et le mètre ensuite
leur arrêt est ici
mur du son
où l'on fusille un héros
infini
dont la houle cachée
jette un tissu de mots
– un infime drap de mort –
sur le nu d'une muette
couché comme un huit
dans les bras du zéro.

Avec ce texte et sa lecture, se réalisent au maximum la définition – ce qu'est « ma langue » – et la valeur – « le tangage », au sens très précis de ce que fait cette lecture-écriture comme force spécifique dans le langage⁶. Le terme « tangage », qui à une lettre près touche au langage et n'est pas sans évoquer pour tout un chacun le beau titre de Michel Leiris (1985)⁷, est d'emploi courant depuis 1643 pour désigner le mouvement d'un navire qui se balance par un mouvement alternatif et longitudinal (par opposition au *roulis*) : étymologiquement, Guiraud rapproche le verbe *tanguer* de l'ancien français *tangonner*, « piquer de l'aiguillon » qui serait lié au latin *tangere*, « toucher » et « piquer » au figuré (avec le dérivé *tangente*), le navire qui tanguer « piquant du nez » - informations prises au *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey). Cette rapide évocation dictionnaire est bel et bien justifiée, et par la « conquête du silence » qui « frôle celle des récifs » au début du texte, et par le syntagme « houle cachée » qui intervient à la fin du texte, mais plus certainement par le très ancien mouvement de balancement de tout lecteur dans n'importe quelle *yeshivah* et, bien au-delà, dans nombres de cultures récitatives – je pense spécialement à celle de l'école primaire où les enseignants s'échinent souvent à empêcher le balancement des élèves récitants... Par ailleurs, il est certainement un écho précis au *Salut* de Mallarmé et à l'occurrence du terme dans ses derniers vers : *Une ivresse belle m'engage / Sans craindre même son tangage / De porter debout ce salut / Solitude, récif, étoile À n'importe ce qui valut / Le blanc souci de notre toile.*

Aussi, la valeur qui fait la définition et la définition qui fait la valeur de cette écriture-lecture, de ce « ma langue », c'est-à-dire de ce dire, c'est un tangage qui n'est

⁶ Sur la notion de force dans le langage, je renvoie à Henri Meschonnic (2000). « La force dans le langage » dans J.-L. Chiss et G. Dessons (dir.). *La force du langage Rythme, discours, traduction autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic.*

⁷ Leiris y parle de « vocaliser (son) écriture, la rendre pareille à une voix et donc la 'faire vocale' » (p. 125) !

pas seulement métaphorique ou citationnel, car ce serait en rester à une vision esthétisante ou historicisante de cette écriture-lecture maintenant une dualité fond-forme, quand c'est un mouvement de la parole entièrement « tangage », au double sens du mouvement d'aller et retour qui « pique de l'aiguillon », qui stimule comme quand on pique les bœufs avec un bâton ferré, et comme « l'aiguillon de la chair » au sens des tentations dans « l'écriture sainte » comme on dit... mais plus certainement comme ce qui incite à un maximum de corps dans le langage. C'est-à-dire un maximum d'« éthique phonétique », ou de continu forme-sujet (« ma langue ») comme sémantique sérielle, rythmique et prosodique, d'une activité-langage toujours en tangage. Inutile de lister une totalité de procédés quand c'est une force-relation qui organise un tangage de « ceci » à « cela », d'« à peu près » à « précisément », de « en deça » à « au delà »... et puis infiniment de vivre à voir, de vocal à vocation, du doute aux rêves, de la négation à la noyade pour que ça ne cesse de se nouer « au fond de ma gorge » dans « hors hors de moi ». Où l'expression n'est pas, comme on dit habituellement dans le confort des pensées du signe, la sortie de soi mais la recherche d'un « hors hors de moi », c'est-à-dire d'un « être ailleurs » comme invention d'un sujet du poème, sujet-relation que seul le poème en écriture-lecture invente comme sujet du tangage et donc du langage : « Je suis hélas ! / donc on me pense ». Ce « on », ce « Démon sonore » qui « agit / sur un monde qui se nie / se noie et se noue / au fond de ma gorge », est un « Sorcier par ondes rythmes / hordes... », où continue la signifiante de l'impersonnel « on » mais également de son activité fondamentale : le « hors » de tout y compris du « hors de moi » même si la colère, l'agitation semblent se poursuivre dans « hordes ». Ce nomadisme du sens ou plutôt du non-sens dont l'aimant happe – jusqu'à un phrasé onomatopéique, est bien ce saisissement par un tangage du récit et donc plutôt du récitatif, de la récitation à tenir, qui paronomase tout ce qui s'en suit pour tout engager au régime d'une résonance générale, rime par tous les bouts, « houle cachée ».

Certes, ce récitatif relève d'un « rite de la mort des mots » et Dominique Carlat a eu raison d'invoquer un « imaginaire respiratoire » de la suffocation chez Luca « qui interiorise l'angoisse de la mort pour la métamorphoser en pulsation du sens (1997 : 256) ». Et Carlat d'évoquer cette conversion de l'angoisse en « rires pires que fous : faux » qu'on lit ici et ailleurs, par exemple dans le *Quart d'heure de culture métaphysique* qui s'achève par « Expirer en inspirant / Inspirer en expirant ». Mais le mouvement qu'on peut dire fondamental du tangage vocal de Luca relève moins « d'une progression régressive (*ibid.* : 257) », comme le propose Carlat, que d'une force qui va. Alors, l'oralité comme maximum de corps dans le langage associe le zéro et l'infini (certainement une évocation du roman d'Arthur Koestler paru en 1940 et traduit en

français en 1945 puisqu'est évoqué un mur et un fusillé voire un tirailleur), un linceul (« infime drap de mort ») et un nu, un « tissu de mots » et une « muette » ; bref le « mur du son » et le « nu d'une muette » où s'entend certainement *Le Chant de la carpe* dans lequel sont rassemblés le « Quart d'heure de culture métaphysique », « La paupière philosophale », « Le verbe », « Passionnément » et « A gorge dénouée » (Luca : 1986). Au centre de cet ensemble, la théâtralité du « verbe » s'achève sur ce nom de personnage ou plutôt cet appel – comme quand on appelle quelqu'un : « Glissez-glissez-à-votre-tour » (p. 83). En effet, le tangage serait non l'incarnation d'un corps et donc pas du tout la représentation d'une subjectivité même corporelle mais bien la corporalité d'une trans-énonciation pour une utopie d'un tangage infini qui « jette un sort sur le langage », l'ensorcelle « par ondes rythmes / hordes ».

3. Avec des essais de voix : augmenter les points d'écoute pour multiplier les points de voix

La didactique des littératures ne peut se penser hors d'une poétique dont je viens de donner les linéaments : elle consiste alors à accompagner au plus près de l'expérience des œuvres ce que j'appellerais des réénonciations plurielles. Je me contente ici de quelques pistes critiques pour penser la lecture des textes littéraires comme racontage afin d'engager l'écoute de ce « rapport demeuré rapport » que serait toute œuvre en lecture-écriture-diction. Comme le racontage est un passage de voix, c'est au geste vocal que doit se mesurer la force du passage et donc à une activité relationnelle, dans et par le langage (jusque dans ses silences et ses emportements, ses retenues et ses volubilités), qui ouvre à l'approfondissement des historicités de chaque participant au rapport littéraire, au racontage. Ce geste vocal comme passage de voix se constitue comme une trans-subjectivation pleine de corps puisqu'un geste c'est un corps qui trouve vie et, mieux, c'est un corps qui fait passer la vie, transforme la vie, tient la vie au plus vif. Par conséquent, aucune topique souvent rapportée à une nomenclature d'actes contrôlables ne peut concevoir une gestualité autrement qu'à tenir le geste comme le continu du corps et du langage, du poème et de sa diction, du texte et de sa transmission, de l'écriture et de la lecture. C'est pourquoi, la pensée didactique est d'abord la pensée d'un geste continué ou d'un geste toujours en cours, et rien ne doit venir arrêter ce passage de geste même les meilleures intentions pédagogiques qui souvent contribuent à organiser des prérequis ou autres outils qui empêchent les passages, le continu du racontage, la réénonciation continuée d'une œuvre. Je les appelle des essais de voix.

Alors l'enseignement et la recherche, au plus près des expériences qui co-construisent des points de voix autant que des points de vue, peuvent espérer des

mutations décisives pour qu'une poétique des relations de voix constitue le levier d'une politique, d'une éthique et d'une didactique qui augmentent les voix libres dans et par des associations et des individuations ouvertes à l'inconnu vocal de toute rencontre, à ses résonances qui feraient de chacun de ses protagonistes l'écho puissant et pluriel d'un peuple de voix. Aussi, Mallarmé avait-il raison de suggérer combien l'art littéraire était « ce sujet où tout se rattache », à condition qu'on ne le réduise pas à un art séparé des premiers mouvements de la vie d'autant qu'avec Walter Benjamin (2000 : 121) on sait combien le racontage comme passage de paroles est passage de voix et donc d'expérience. En fin de compte, les essais de voix sont autant de reprises de voix, au sens de Kierkegaard, des ressouvenirs en avant qui font venir la relation d'inconnu, tout l'inconnu des rapports, des couleurs, des corps, des paroles, du langage. Qui font venir un vivre en voix, une relation dans et par la voix, les voix dans la voix.

Envoi

Il me faudrait toutefois tout reprendre avec un poème.
Je ne sais si entre le sourire du vert été
et ta verte différence il existe une différence
ne sais si je rime par enchantement ou par travaillante
peine. Ne sais si je rime par enchantement ou raison
et ne sais si tu le sais que je rime entièrement
pour toi. Trop de soleil a imprégné la mer dans sa
prison tranquille, où la fleuraille de la mer ne
veut pas mettre main aux bâtiments qui ont sombré.
L'aube lointaine se meut par grisailles. Je ne sais
si entre les pâles rochers je rencontrais le regard,
je ne sais si entre les monotones cris rencontrais
ton regard, je ne sais pas si entre la montagne
et la mer, existe aussi un fleuve. Je ne sais si
entre la côte et le désert se retrouve un fleuve accosté,
je ne sais si à travers la brume tu t'accostes. Je ne
sais si tu tombes ou tu trembles, tu ne sais si je pleure
ou désespère. Désespérer, désespérer, désespérer, tout
ça c'est fabriquer. Tu ne sais pas si je pleure
ou désespère, tu ne sais si je ris ou désespère. Je
ne sais si entre les pâles rochers ton sourire (Rosselli, 2014).

Ce poème d'Amelia Rosselli ne cesse de travailler sa résonance par ses variations, ses variations par sa résonance. Il ne cesse également d'engager un non-savoir qui relève d'un emportement dans l'hésitation comme augmentation de la résonance en je-tu au point de « désespérer, désespérer, désespérer » jusqu'à ce qu'apparaisse « ton sourire »,

« entre les pâles rochers ». La résonance comme activité d'un infini de la relation tient effectivement de cette tension terrible où « tu t'accostes » peut-être « à travers la brume ». Il y a en effet une obstination de la résonance à faire voix-relation. C'est pourquoi, je l'ai appelé en poème *ta résonance*⁸ car il n'y aurait de résonance vocale que dans et par la relation même impossible – le *tu* comme appel !

Bibliographie :

BENJAMIN, Walter (2000). *Œuvres III*. Paris : Gallimard.

CABRAL, Maria de Jesus (2017). « Dire, de corps en corps. La médecine (narrative) et la question du discours », in Maria de Jesus Cabral et José Domingues de Almeida (éd.) *Santé et bien-être à l'épreuve de la littérature*. Limoges : Lambert-Luca.

CARLAT, Dominique (1997). « Le tangage de la voix chez Ghérasim Luca », in *Voix et création au XX^e siècle*. Paris : Champion pp. 251-261.

DESNOS, Robert *Œuvres* (1999), Marie-Claire Dumas (éd.). Paris : Gallimard, « Quarto ».

GLISSANT, Edouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.

LEIRIS, Michel (1986). *Langage tangage ou ce que les mots me disent*. Paris : Gallimard.

LUCA, Ghérasim (2008). « Le tangage de ma langue », texte édité dans la pochette du DVD *Comment s'en sortir sans sortir*, Paris/Genève : José Corti/Héros-Limite [reprise du récital télévisé réalisé par Raoul Sangla. Unité de programme Thierry Garrel, Coproduction CDN Production / La Sept / FR3 Océaniques, diffusé le 20 février 1989 sur la Sept-FR3].

LUCA, Ghérasim (1986). *Le Chant de la carpe*. Paris : Corti.

MARMONNIER, Evelyne (1994-1995). *L'École des Lettres*, n° 5, p. 9 et ss.

MARTIN, Serge (2015). « Ghérasim Luca filmé par Raoul Sangla : la théâtralité du poème à la télévision », in Brigitte Denker-Berkoff et alii (dir.). *Poésie en scène*. éd. Mulhouse : Orizons, coll. « Universités/Comparaisons », pp. 67-80.

MESCHONNIC, Henri (2000). « La force dans le langage », in Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.). *La force du langage Rythme, discours, traduction autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : Honoré Champion, pp. 9-19.

MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse : Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1993). *Modernité modernité*. Paris : Gallimard.

⁸ Voir Ritman, Serge (2017). *Ta Résonance, ma retenue*. Saint-Benoît-du-Sault : Tarabuste.

PIERRA, Gisèle (2006). *Le corps, la voix, la texte. Arts du langage en langue étrangère*. Paris : L'Harmattan.

RITMAN, Serge (2017). *Ta Résonance, ma retenue*. Saint-Benoît-du-Sault : Tarabuste.

ROSIER-CATACH, Irène (2008). « Arts du langage et théologie au Moyen Âge », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, n° 115, pp. 277-284.

ROSSELLI, Amelia (2014). *La Libellule*. Trad. Marie Fabre. Paris : Ypsilon.

LA MULTITUDE MURMURANTE

Retrouver les voix du mouvant et du temps

Avec *Extrêmes et lumineux*, de Christophe Manon (Lagrasse,
Verdier, 2015)

FREDERIQUE COSNIER-LAFFAGE

Centre de Linguistique Appliquée, Université de Franche-Comté
Doctorante Paris 3 Sorbonne, UMR THALIM,
frederique.cosnier-laffage@univ-fcomte.fr

Résumé : Lorsque l'on écoute une lecture performée par Christophe Manon, on est saisi par le caractère inédit d'un tissu sonore fait de ruptures, où le murmure le dispute à un flux obstiné que rien ne semble pouvoir arrêter. Dans le poème du continu corps-voix qu'est *Extrêmes et lumineux*, nous sommes plongés au cœur d'une narration *in medias res*, immédiatement portés par un rythme marqué par l'hétérogénéité (narrations interrompues, pluralité de discours rapportés, morceaux de lettres, de listes, etc.) en même temps que par l'unité d'une forme-sens ramassant le multiple. C'est à partir de ce constat que nous verrons comment le mouvement de cette voix, à l'écoute de son propre désir de saisir quelque chose du temps, effectue le geste démesuré de rassembler des voix, et ne se propose rien moins que de rendre le présent palpable par une physique et une plastique vocales, faisant par là écho, en poétique, à l'intuition philosophique du temps selon Bergson, comme mouvement et durée sans cesse réinventés.

Mots-clés : mouvement – corps-langage – désir – présent – Bergson

Abstract : When we listen to a reading by Christophe Manon, we are struck by the originality of a "sound fabric" made of ruptures, where the murmur is a constant *stream of music* that nothing seems to be able to stop. In the poem of the continuous body-voice that is *Extrêmes et lumineux*, we are plunged into the heart of a narrative *in medias res*, immediately carried by a rhythm that is marked by heterogeneity (interrupted narrations, plurality of reported speeches, pieces of letters, lists, etc.), and marked by the unity of a form-sense gathering the multiple. It is from this observation that we will see how the movement of this voice, listening to its own desire to grasp something of time, carries out the inordinate gesture of gathering voices, and proposes nothing less than to make the present palpable by a vocal both physical and plastic, echoing in this way through poetics, the philosophical intuition of time according to Bergson, as a movement and duration constantly reinvented.

Keywords : movement – language-body – desire – present - Bergson

« Le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps »
(Meschonnic, 1982 : 655)

Saisissement

Il s'agirait de partir d'une voix. Celle que j'ai entendue lors de la première lecture publique de Christophe Manon à laquelle j'ai assisté. Partir de cette voix, c'est partir d'un saisissement. Il lisait un extrait du poème *Au Nord du futur* et il y eut un contraste inouï. D'une part la tranquillité d'une voix tenue, presque fragile, faite de ruptures, d'interruptions, de décrochages. D'autre part, l'ampleur d'un continu, sorte d'entêtement, de ténacité faite de relances, si tenace que cette lecture avait quelque chose de violent, en même temps que d'extrêmement calme. Lorsque je l'ai entendu lire un extrait d'*Extrêmes et lumineux*, qui va nous occuper ici, le même saisissement m'a gagnée. La tenue de ce double mouvement, entre décrochages et relance, est souvent soulignée dans les textes critiques qui évoquent la poétique de Manon à partir de sa voix, comme le fait par exemple Guénaël Boutouillet, parlant d'un « effet extrêmement singulier, un appel, une coupe brutale » côtoyant une « nécessité de relance », le tout formant une « fertile ambiguïté »¹.

Or, au-delà de cette ambivalence, il y eut pour moi comme une intimité directe, une familiarité avec un rythme, non définissable *a priori*, qui me fit immédiatement penser aux mots de Henri Meschonnic citant Eikhenbaum, qui écoutait lui-même Gogol en train de lire *Le Manteau*. Meschonnic retient que la lecture de Gogol « donne l'impression d'un 'mètre connu', sans être métrique » (Meschonnic, 1982 : 281), et que Gogol semble avoir la diction de son écriture. Le saisissement serait donc loin d'être anecdotique, et nous renseignerait sur la nature même de ce qu'est le rythme, ou du moins de ce qui advient lorsque l'on est en sa présence. Il y aurait comme la reconnaissance paradoxale d'un inconnu, et la sensation d'une indissociabilité entre diction et écriture. Comme si la diction était le corps physique de l'écriture, ou comme si la voix du poème était bien cette « activité » d'un « corps-langage », dont parle Serge Martin, ce qui reste du corps dans l'écriture (Martin, 2017 : 46).

¹ Voir la note de lecture consacrée à *Extrêmes et lumineux* sur le blog de Guénaël Boutouillet (14.08.2015), [disponible le 14.01.2018], <URL : <https://materiaucomposite.wordpress.com/2015/08/14/christophe-manon-extremes-et-lumineux-editions-verdier-aout-2015/>> ou le même article repris sur le site remue.net qui propose plusieurs états antérieurs du travail <URL : <http://remue.net/spip.php?article7720>>

Il semble que le poème² de Christophe Manon, *Extrême et lumineux*, témoigne d'un pouvoir du langage par sa force singulière à inventer et tenir une forme de vie continue, alors même que son apparence fragmentaire pourrait nous faire penser à un discontinu du langage. En nous appuyant sur le concept meschonnicien de rythme, comme « organisation du mouvement de la parole dans le langage » (Bourlet, M. & Gishoma, C., 2007 : 2)³, nous verrons comment la voix du sujet-poème nous donne à lire sa propre écoute du multiple, puis comment elle donne forme à une écriture de la démesure, avant de nous demander si finalement cette démesure ne serait pas la recherche du présent des corps, voire du corps du présent.

Voix du poème : une écoute du multiple

L'oralité du texte apparaît d'emblée sous le jour de la fragmentation, donc du multiple, au risque du discontinu. Il est vrai que l'on est frappé par la multiplicité des époques et des lieux convoqués, dans un apparent désordre : du XVIII^e siècle italien d'une petite troupe de saltimbanques, aux XX^e et XXI^e siècles des guerres, des paysages ruraux et urbains, des bars et des néons de parkings souterrains. De même, autre marque de multiplicité, on est en présence non seulement d'êtres humains, mais aussi d'un grand nombre de figures de la faune et de la flore, ainsi que de fantômes, spectres, créatures s'apparentant à des divinités mythiques voire archaïques. Comment la voix de ce poème nous fait-elle entendre ce multiple ?

Sonorité générale

Extrêmes et lumineux est un texte très dense, composé de 70 fragments, s'ouvrant *in medias res* par un mot coupé, dont on n'a que la fin, « -oir » (« - oir puis blanc puis noir ») et s'achevant sur la première lettre d'un mot, « n ». D'emblée, la fin est le début, et inversement, la boucle du temps se forme en brisant sa linéarité. Les fragments

² Bien qu'il soit désigné comme roman, je qualifie le texte de Manon de poème, selon la définition du poème de Meschonnic : « l'invention d'une forme de vie par une forme de langage et l'invention d'une forme de langage par une forme de vie » (Meschonnic, 2005 : 257).

³ Dans *Critique du rythme*, Meschonnic donne cette définition précise et détaillée du rythme : « l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les 'niveaux' du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. (...) Contre la réduction courante du 'sens' au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries ». (Meschonnic, 1982 : 217).

semblent juxtaposés, s'enchaînant par ces mots coupés entre deux syllabes, sauf le dernier, sans numéro, sans lien narratif explicite autre qu'un système d'échos entre motifs et personnages récurrents. Ce sont bien les déboîtements successifs qui retiennent l'attention à première vue, même si au final le texte ne forme qu'une seule et unique phrase. Ruptures et continuité sont les principes qui sous-tendent l'architecture du texte. De fait, nous sommes face à un texte qui écoute une pluralité de voix à l'intérieur d'un même flux de matière, qui s'interrompt, s'entrecoupe, chacune semblant pousser l'autre pour faire sa place, ou bien on pourrait dire que c'est en s'accrochant l'une à l'autre qu'elles témoignent d'une érotique forte de son pouvoir d'engendrement, de projection, d'élan sans cesse relancé.

Pluralité et érotique de voix, ou plutôt de sans-voix. Le texte nous met en effet en présence des membres d'une famille, « multitude murmurante » (p.110)⁴, comédiens de fortune venus d'Italie, paysans rugueux et taiseux parmi lesquels un enfant a grandi, et dont le texte s'attache à faire vivre les grains de voix et tissures. Comme le remarque une lectrice libraire de la librairie Charybde dans sa note de lecture⁵, l'évocation des « terres inhospitalières et des destins anonymes et ingrats » n'est pas sans rappeler les *Vies minuscules* de Pierre Michon. On pense bien évidemment également aussi à Claude Simon, notamment à *Histoire*, par cet entrelacs de diverses strates temporelles et mémorielles, par l'écriture du collage et de la diffraction. Or si les voix se précipitent les unes après les autres, c'est à leur écoute que nous sommes conviés par le dit du texte, celui-ci n'étant pas autre chose que l'écriture de cette écoute, attentive, obsédée, voire effarée. L'attention portée à la présence des voix est parfois signalée et vécue comme une véritable injonction à écouter. Au fragment 15⁶, le garçon se dit « forcé » à « écouter cette mélodie » du monologue de « la vieille femme » qui se livre à la narration de la partie italienne de l'histoire familiale, famille elle-même décrite comme « engeance volubile ». Dans son demi-sommeil, il est sensible à la consonance de patronymes, perdu « parmi des prénoms à consonance étrangère », « pratiquement hypnotisé, ne percevant qu'un « murmure monotone qui se confond avec la plainte du vent ». C'est en effet par ce murmure de la femme que le garçon a accès aux « méandres généalogiques » de sa propre histoire, les mots engendrant des formes physiques nimbées de merveilleux :

⁴ Lorsque le nom de l'auteur et la date ne sont pas précisés, les numéros de pages renvoient toujours au texte de Christophe Manon, *Extrêmes et lumineux*. Voir bibliographie.

⁵ Note du 27.09.2015, [disponible le 13.01.2018]

<URL : <https://charybde2.wordpress.com/2015/09/27/note-de-lecture-extremes-et-lumineux-christophe-manon/>>

⁶ Les fragments ne sont pas numérotés dans le texte, comme nous l'avons dit, c'est nous qui les numérotions pour faciliter le repérage.

ces mots évoquant dans l'imagination du garçon un monde fantastique et marginal, plein de mystère – les images en noir et blanc de la télé éclairant la pièce par intermittence d'une lueur vaguement immatérielle, animant les ombres, les grandissant parfois démesurément en un théâtre d'illusion primitif, mouvant et trouble, pareilles à des êtres préhistoriques sur les parois d'une caverne sortis d'un rêve atavique (...) (p.41)

Le motif de la caverne et de la préhistoire marque depuis le tout premier chapitre la quête d'une histoire élargie bien au-delà des contours familiaux, pour venir frôler la dimension mythologique. Cela se lit dans la dénotation de la phrase, mais aussi dans son rythme, marqué par la reprise de la consonne [m] qui joue le rôle d'un véritable lien sonore entre différents motifs : vocalité du murmure, associé au mystère, au primitif, associé à la présence des images, et à l'évocation de l'« imagination ». Celle-ci est d'ailleurs immédiatement liée à la démesure (« démesurément ») et conduit au surgissement de la vie (« animant »). On le voit, le rythme du texte nous place d'emblée en situation de lecture-écoute d'un acte créateur fondateur et démiurgique lié au murmure de la voix.

L'association de la voix à un élément naturel, évoquée dans ce fragment 15 par le murmure « qui se confond avec la plainte du vent », se retrouve au fragment 66, cette fois dans la voix d'un vieil homme, « s'exprimant d'une voix tonitruante et cependant avec parcimonie, dans une langue à peine sortie de sa gangue et qui donne le sentiment de charrier des monceaux de glaise et de boue, de rouler des brouettes de pierrailles et de gravats, ponctuant chacune de ses phrases de terribles jurons » (p.176). Le pouvoir créateur de la voix physique est encore évoqué ici sous les auspices du primitif, de l'archaïque, par le motif de la glaise et de la boue, associant toujours l'ancrage sociologique du tableau de famille à la dimension mythologique, de même qu'au fragment 27 le garçon entend les « voix retentissantes dans la cuisine », voix familiales aux

intonations et quelques mots surnageant tels des icebergs dans un océan sonore étranger, semblables en cet instant à des êtres chimériques, surnaturels, vaguement fabuleux et anachroniques, non pas des monstres, mais des dieux païens, brutaux et sanguins, ou encore des ogres, des géants, ou plutôt des figures sans âge. (pp.61-62)

Mentionnons encore « le vieil homme », surpris au fragment 45 « passant le plus clair de son temps dans un monde parallèle et peuplé de revenants et de fantômes avec lesquels il entretient un dialogue ininterrompu ». Au-delà de l'univers familial, les voix

des compagnons de bar sont également évoquées, avec leur « brouhaha » (p.46) ou encore le « flux incontrôlable » des « bavardages » (p.60) qui coule comme l'alcool des liqueurs et autres GET 27, au fragment 26.

Le texte semble faire ici « sonorité générale », pour reprendre l'expression de Péguy citée par Serge Martin, et c'est comme si l'auteur vivait « dans un affleurement perpétuel de textes [...] une masse énorme, (et non pas seulement des pensées), [où] des mondes veulent à chaque instant passer par la pointe de sa plume » (Martin, 2017 : 92-93). La parole, par un processus de sédimentation mémorielle et de surgissement, a force d'action et déclenche à son tour le langage, constitue la voix plurielle de ce texte qui semble écrire une infinie réponse à la question de Walter Benjamin mise en exergue du livre : « N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts ? N'est-ce pas la voix de nos amis que hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre ? »⁷

Pouvoir plastique des voix multiples

Si le mécanisme mémoriel est souvent évoqué sous la forme d'un phénomène éminemment visuel, par l'évocation de flashes de lumière (le « lumineux » du titre), ou du phénomène de la révélation photographique - le narrateur se donnant tous les attributs de l'enquêteur face à une masse considérable d'archives picturales -, le flux vocal du texte, par cette multitude murmurante que nous venons d'évoquer, a bel et bien pouvoir d'engendrement d'une matière verbale. Le narrateur se présente d'ailleurs souvent dans un geste de façonnage sans cesse renouvelé. Ainsi, il est, page 81 « invité, encouragé, exhorté à modifier les faits, à en altérer la nature et le déroulement par la puissance fictionnelle du langage, par sa capacité à produire des énoncés de façon autonome ». Incorporant les voix du souvenir, la voix d'écriture fait naître une réalité, peut-être plus réelle encore que celle du vécu.

Ce phénomène est mis en abyme par exemple au fragment 43, lorsque le narrateur lit une lettre reçue d'une ancienne amante, après que les douleurs « sont devenues une part irréductible d'eux-mêmes, aussi chère et précieuse que leurs plus extrêmes et lumineux instants » (pp.103-104), et que les caractères de la lettre « semblent se déformer pour esquisser peu à peu les traits du visage depuis longtemps oublié de celle qui les a tracés », réalisant par là un phénomène d'hypotypose, avant de « se dissoudre dans l'évocation de lointains souvenirs qui refluent soudain à la surface et

⁷ Cette citation n'est pas référencée dans le livre de Manon, mais provient de « Sur le concept d'histoire », dans Walter Benjamin, *Ecrits français*, 1991, Paris, Gallimard, collection Folio, p.433.

envahissent sa mémoire, l'emplissant d'un flot d'images » (pp.104-105). La voix de la lettre effectue ainsi un double mouvement, en plusieurs dimensions : elle crée, voire recrée un corps dans l'espace extérieur, sous les traits du visage de l'aimée, et elle effectue un mouvement vertical, souvent évoqué dans le livre, celui du reflux vers la surface, avant de se prolonger dans le mouvement horizontal du flot. La parole est donc infiniment mouvante, comme les souvenirs sont « mouvants, oscillants et instables » (p.140), et ce, sous des modalités multiples. Elle crée physiquement ce qu'elle évoque, à mesure qu'elle le dit.

Ce pouvoir de création physique de la voix de mémoire, constituant la matière même de la voix d'écriture, donne également au texte sa plasticité à un niveau macro-textuel. L'enquête menée par le narrateur à la recherche des traces de son passé, ou d'une histoire encore plus vaste, le mène à agencer entre eux des éléments de formes diverses qui constituent autant d'oralités singulières : fragments de mémoires du père (qui dialoguent souvent avec des photos retrouvées, annotées et commentées), cartes postales, extraits d'articles trouvés sur internet, annonce de vente aux enchères, bribes de paroles entendues, de monologues intérieurs du narrateur, de paroles rapportées des personnages, extraits de lettre comme nous venons de le voir. La variété des typographies, l'inscription des italiques ou des blancs, la disposition des fragments coupés au début et à la fin au beau milieu des mots donnent à voir une multiplicité mouvante et un foisonnement constituant ce que nous pourrions appeler un murmure choral et plastique.

Mouvement dans le langage

Cette mobilité extrême du texte, cette multiplicité des voix et l'aveu même du narrateur d'une nécessité de devoir tout reprendre, comme s'il fallait repartir du début, pourraient faire penser à une impossibilité du langage. Johan Faerber, dans un article pour *Diacritik*, écrit que, selon Manon,

l'écriture ne sert de rien. Elle est morte. Elle ne s'écrit plus. Pour Manon, l'écriture surgit comme le grand fantôme des hommes. Rien ne s'écrit qui ne se brise immédiatement : ainsi de toutes les phrases retranscrites qui sont déchirées d'elles-mêmes, comme autant de trouées, de manques, d'effondrements qui ne les rendent pas au sens, qui laissent la vision en suspension comme si chaque phrase ne faisait voir que sa propre impossibilité à dire. (Faerber, 2015⁸)

⁸ L'article n'étant pas paginé ni les lignes numérotées, les citations ne peuvent être précisément référencées mais se trouvent au fil du texte. Voir références en bibliographie.

Le critique s'appuie pour cela sur certains aveux d'impuissance du narrateur aux prises avec un langage défectueux, par exemple lorsqu'il doute du pouvoir des mots, comme s'ils « permettaient d'insuffler une quelconque force, comme s'ils étaient investis d'un supposé pouvoir d'évocation alors qu'ils ne sont que les reflets fantomatiques d'eux-mêmes, pâle troupeau égaré dans la lande du sensible » (Manon, 2015 : 109). Et Johan Faerber d'en conclure que « le langage ne [s'impose] plus comme l'idiome même des hommes », ou que « la littérature s'impose comme la grande analphabète des sentiments », ou encore que Manon « veut chercher la littérature ailleurs que dans la littérature, veut dès lors trouver la vision hors des mots », que « l'image elle-même a lieu après l'image comme l'écriture a lieu bien après le langage, et la littérature bien après l'écriture », puisque la littérature « est livrée à ce qui sort du discours, à ce qui fait oublier la tyrannie du langage » (Faerber, 2015).

Si l'on ne peut être que d'accord avec ce que Johan Faerber suggère d'un débordement, lorsqu'il souligne avec justesse que « chez Manon, l'image est portée par une énergie qui excède le langage : elle va vers la grande hypotypose des choses (...) comme si, chez Manon, l'image quittait la page et venait à flotter entre le langage et nous », nous ne pouvons qu'émettre des réserves sur cette idée permanente d'une écriture si puissante qu'elle en deviendrait un hors langage, permettant à « la Littérature d'atteindre à son Dehors inouï » et poser cette question : quel pourrait bien être ce « Dehors inouï » ? Il nous semble en effet que c'est bien à l'intérieur du langage qu'il faut « ouïr » le pouvoir de sa voix. Si en effet, Manon paraît « trouver la vision hors des mots », il ne la trouve peut-être pas dans *la* littérature, mais plutôt en-dehors d'*une* littérature, celle qui ne serait pas la sienne. C'est peut-être *et* le langage *et* la littérature qu'il ne faut pas réduire à une approche sémiotique, celle du signe, du mot. Nous avons en effet depuis bien longtemps les outils théoriques pour penser, par le concept meschonnicien du rythme, que le langage est, s'il y a littérature, bien au-delà du signe : cet élan créateur, inconnu de lui-même, qui invente dans et par le langage toujours un autre langage, c'est-à-dire du sujet, et le poème d'un sujet d'écriture. Il faut rappeler que « Tournures, rythmes, le langage tout entier d'une œuvre est l'activité d'un système, sa formation. Il n'a pas lieu dans la langue : la langue a lieu en lui. La littérature, de ce point de vue n'est qu'une spécification du fait qu'il n'y a pas, concrètement, de la langue : il n'y a que des discours... » (Meschonnic, 1982 : 85) Ce que Johan Faerber veut sans doute souligner, lorsqu'il dit que la voix de Manon a lieu hors du langage ou « après », c'est que cette œuvre ne se crée pas dans la langue, mais qu'une langue, la voix du sujet poème Manon, a lieu dans ce « corps-langage » (Martin, 2017 : 17) qu'est l'œuvre, au-delà de

toute essentialisation de « la » littérature. C'est « le poème qui fait le poète, pas le poète qui fait le poème » (Meschonnic, 2005 : p.257).

Il s'agirait dès lors de montrer comment le texte, alors que son dit déclare souvent une impuissance, fait autre chose par son dire, presque à mots, et non à corps, défendant.

Rassembler les voix : vers le rythme de la démesure

Un phrasé synoral

On peut repérer dans le texte au moins cinq passages constituant des sortes d'extraits d'art poétique insérés dans la narration : aux fragments 35 (pp.79-82), 44 (pp.107, 109-110), 48 (pp.121-122), 54 (pp.139-140, 142), 62 (pp.162). Page 109, la voix d'écriture revient sur sa peine à composer le texte : « puis tout cela assemblé, compilé, distribué, disposé avec une tendresse maladroite dans une composition hasardeuse et aléatoire ». Or si le geste volontaire peut s'avérer hasardeux, ce que l'on entend au final est loin d'être dénué de liens et l'on constate dans certains enchaînements de fragments des correspondances qui semblent plutôt tenir d'une nécessité, même si rétrospective. Ainsi des fragments 35, 36 et 37. Comme nous venons de le dire, le fragment 35 contient une première pause d'écoute dans le texte, où la voix revient sur sa propre dynamique et la commente :

-nant inlassablement les mêmes passages, corrigeant, amendant, modifiant, ajustant, ajoutant, supprimant, essayant dans un geste obstiné et presque vengeur d'épuiser la possibilité d'expression d'un souvenir, d'une réminiscence, d'un visage, d'une image, d'une sensation, d'émotions, de joies ou de tristesses (pp.79-80)

Il faut noter l'irruption de cette idée de vengeance associée à celle du travail d'écriture et le caractérisant presque (« un geste obstiné et presque vengeur »), après une suite d'éléments plus techniques (« corrigeant, amendant, modifiant, ajustant, supprimant »). Or le fragment suivant, 36, contient en discours direct les paroles rapportées d'une femme qui pourrait bien être la mère, assénant à son fils une « formule que le garçon ressent comme une imprécation funeste et terrible à son encontre, un sortilège aberrant, un anathème irrévocable et vengeur » (p.82) : « Tu ne feras pas toujours ce que tu veux dans la vie » (*idem*). N'est-ce pas contre cette vengeance de la mère, de ce « type de femmes » agissant « avec une espèce d'atavisme » voulant faire « payer à son tour son lot d'amertume et de déconvenues » (p.83) que se dresse en fait le geste lui-même vengeur de l'écriture qui vient juste d'être évoqué dans le fragment

précédent ? Où l'on assiste à une sorte de genèse de l'acte d'écrire, lorsque la voix reprend, toujours fragment 36, avec « quelque chose dans son cœur se débattant tout de même furieusement, s'insurgeant, se révoltant, se promettant à l'avenir de s'efforcer malgré tout de contredire par tous les moyens dont il dispose cette sentence portée tel un oracle sur sa destinée », le « furieusement » et « par tous les moyens » ne pouvant que faire écho de manière saisissante à la longue suite de geste de composition évoqués quelques pages plus haut, et mis en actes tout au long du livre. On pourrait même lire le fragment qui vient encore plus bas, 37, et qui évoque le corps mort d'un vieil homme, et serait le résultat de cet acte de révolte, si ce n'est comme le meurtre du père, du moins comme la mise à mort définitive de l'oracle familial funeste, dont la voix d'écriture sort finalement victorieuse par le fait de faire œuvre.

Il semble donc que des relations de motivation sous-tendent la succession apparemment disparate des fragments, et définissent un geste jouant autant de la diffraction que du rassemblement, évoquant par là ce que Meschonnic appelle, en parlant de la voix physique, une puissance « synorale » (Meschonnic, 1982 : 292) (mot calqué sur le mot « synoptique ») mais correspondant ici à la voix d'écriture. La voix, physique comme écrite, serait un « événement du phrasé », « acte syntaxique de liaison et de sens », « une rhétorique, une diction et un éros de l'écriture » (expressions de Jean-Pierre Martin citées par Serge Martin dans Martin, 2017 : 71 »), en même temps qu'un acte de résistance et de révolte contre ce que d'autres voix auraient voulu pour elle.

Le plus saisissant de cet éros révolté réside bien sûr dans ce qui se joue au cœur des phrases, dans le déclenchement de la « mécanique verbale », évoquée par la voix elle-même à la page 142.

Dire le fracas : une écriture de la démesure.

Tout se passe comme si le rythme réalisait ce geste perpétuellement recommencé de ramasser le multiple et fabriquait sa propre matière en ne reconnaissant plus aucune limite, en démultipliant à l'infini tous les possibles, en s'emparant d'un « fracas vertigineux et indomptable de mots, d'images, de paroles, d'odeurs, de couleurs, de sensations, d'émotions confuses et indiscernables » (Manon, 2015 : 107). Il ne s'agit pas pour la voix de dompter ce fracas, de le traduire, de le reproduire tel qu'il se présente à la conscience mais bel et bien de le faire, dans et par le rythme du langage. De faire œuvre de vie, sans mesure, sans limite, avec tous les éléments par lesquels la vie surgit.

Par exemple, le fragment 47 évoque un moment de traite dans une étable. Ce souvenir se crée dans la démesure d'un « théâtre fantastique », mettant en scène une

vieille femme au « visage osseux de sorcière qui semble venu du fond des âges, accablé du poids de mille années ». Tout le texte s'écoule dans un rythme qui dit lui-même l'amplification sensorielle et créative sous de multiples formes. Ainsi, l'enfant observe

les gestes de la vieille femme (ou sorcière ou prêtresse donc) avec une attention non pas réservée, mais consternée, accablée, navrée, chagrine, outragée pour ainsi dire, l'odeur âcre et entêtante d'excréments, de lait chaud et de bétail faisant frissonner les narines en provoquant un haut-le-cœur qu'il peine à réprimer, esquissant alors un geste machinal de la main pour écarter le manège oppressant des insectes qui s'agglutinent sur son visage, ses joues, ses paupières, ses lèvres surtout, ayant la sensation d'être sur le point d'en avaler et d'être submergé, ne comprenant pas pourquoi cette archaïque intimité, cette profonde connivence pour laquelle il ne trouve même pas de nom, cette primitive familiarité entre la vieille femme et toute cette viande violette ce sang palpitant ces humeurs cette bave les entrailles dans leurs circonvolutions les muscles s'agitant sur leurs articulations les organes qui s'ébranlent lourdement les os puissants des cuisses et les tendons noyés dans la chair avec des viscères et des sabots et des cornes et des touffes de poils, pourquoi tout cela à la fois réalité et rêve l'émeut, le trouble, le bouleverse, le transperce de part en part au point de lui donner envie de s'enfuir à toutes jambes, de disparaître et d'effacer à jamais cette image de sa mé (p.119)

On peut lire ici de mille manières cette écriture de la démesure. Par l'accumulation descriptive sans cesse relancée entre virgules, puis sans virgule, comme si la démultiplication des focalisations corporelles avalait les marques de séparation syntaxique (« son visage », « ses joues », « ses paupières », « ses lèvres », /« cette viande » « ce sang » « ces humeurs » « cette bave » « les muscles » « les organes » « les os » « les cuisses »), par les alternatives proposées (« femme ou sorcière ou prêtresse »), la contradiction conservée dans le texte (« non pas réservée mais consternée »), la progression par accumulation de participes passés et d'adjectifs (« accablée, navrée, chagrine ») et par tâtonnement d'écoute (le « pour ainsi dire »), l'enchaînement par association des sens, (visuels avec l'image de la femme, olfactifs avec les évocations d'odeurs), débouchant sur l'évocation de cette conséquence physique qu'est la nausée et l'envie de fuir, bientôt suivie de la coupure véritable du fragment. On voit ici ce que le langage fait au corps, une exaspération des sens par le pouvoir d'activation de la parole, et ce que le corps fait au langage, une amplification quasiment infinie du déploiement rythmique de la voix. Et c'est sans parler, encore, du débordement de signifiante porté par le réseau consonantique du [r] se diffusant entre les corps humains et animaux et les reliant, de l'odeur animale jusqu'au désir de fuite du garçon : dans « consternée », « navrée », « chagrine », « outragée », « dire », « odeur », « âcre », « excrément », « frissonner », « narine », « paupières », « lèvres », « entrailles », « cornes »...

jusqu'au verbe « s'enfuir »... L'écriture se fait ici voix de corps, de sensations, toujours agissantes, vérifiant ce que remarque Serge Martin : que c'est comme « 'forme-sujet' que le poème invente une interpénétration des formes de vie et des formes de langage, où la forme de vie fait langage et la forme de langage fait vie » (Martin, 2015 : 52).

A force d'amplification et de démesure, on pourrait se demander ce que la voix atteint finalement, et où nous porte cette voix de révolte. S'il ne s'agit pas de saisir le réel, geste dont le narrateur se défend à maintes reprises, quelle est donc la force ultime du langage poétique qui se déploie dans cette voix, emportant ainsi le multiple dans son murmure obstiné ?

Rythme désir : dire le présent des voix et le corps du présent

Si le geste d'écriture est ici acte de révolte, c'est que, encore bien au-delà des résonances dont nous venons de parler, cet acte semble bien devenir écriture du temps lui-même, et devenir par la texture physique du texte une fabrique du présent.

Saisir : « Le passé fait corps avec le présent » (Bergson, 1934 : 173)

Selon le philosophe Bergson, nous manquons la nature du temps lorsque nous pensons par notre intelligence que celui-ci est fait d'une succession d'instantanés discontinus. Nous croyons avoir affaire à des moments successifs, alors que la vraie nature du temps est la durée, qui peut être saisie dès lors que l'on écoute notre conscience par l'intuition. On perçoit alors que le temps est fait d'une « continuité indivisible de changement » (Bergson, 1934 : 166), le changement, le mouvement et la mobilité étant des mots-clés de la philosophie bergsonienne⁹. Or ce mouvement, ce changement, sont indivisibles au sens où, comme quand on perçoit une mélodie on ne peut percevoir des moments séparés de cette mélodie, de même dans l'écoulement du temps, il n'y a que du changement ininterrompu¹⁰.

Cette conception a une grande conséquence sur les relations entre passé et présent. S'il y a indivisibilité du changement et de la durée, il y a nécessairement « conservation du passé dans le présent ». Le présent n'est pas en opposition avec le passé mais étroitement liée à l'idée d'un continu, et c'est ainsi que « le passé fait corps

⁹ Voir par exemple ces expressions dans Bergson, 1934, « Le mouvement est la réalité même » p.159, « la réalité est la mobilité même » p.168.

¹⁰ Sur la mélodie comme durée indivisible voir toujours Bergson, 1934 : 166.

avec le présent » (Bergson, 1934 : 173, pour les deux citations précédentes). Bergson est celui qui veut redonner au présent son épaisseur.

On pourrait dire que c'est exactement ce que parvient à réaliser la voix d'écriture d'*Extrêmes et lumineux*, par sa puissance d'énonciation. En effet, elle semble bien être, selon les mots de Jacques Ancet sur l'énonciation poétique cités par Serge Martin, « le devenir-présent d'un sujet, d'un langage et d'un monde, inséparablement » (Martin, 2017 : 121). C'est ce que nous allons tenter d'examiner maintenant.

Le texte n'explique pas le sentiment d'une nécessité d'écrire par autre chose, précisément, que par le désir de « donner son épaisseur » au temps :

Quelle nécessité d'ajouter d'autres mots aux mots, quel impératif ? [...] peut-être le rêve démesuré, inaccessible et présomptueux de tenter de saisir d'infimes éclats de vie et de ne pas les laisser s'éteindre, soufflant dessus comme sur braises, non pas de dire le monde, car la chose est résolument impossible, mais de le célébrer, non pas de retrouver le temps perdu mais de lui donner son épaisseur, sa mesure en quelque sorte » (Manon, 2015 : 110)

Dès lors, le rêve d'écrire ne peut qu'être associé à un acte, que l'on reconnaît à de nombreuses reprises dans le texte, celui de « saisir ». Saisir un corps (« s'emparer de son corps luxuriant, le saisir, le manger le triturer le pétrir » p.55), chercher quels souvenirs fantomatiques saisir (« quels fils saisir, pour mener où, faire surgir quels fantômes, quelles ombres » p.80), saisir la permanence des vies (« comme si, par une opération magique, il était possible de franchir les distances temporelles et de rejoindre les vies depuis longtemps révolues saisies dans cette éphémère permanence » pp.92-93), ou saisir des éclats de vie (« le rêve démesuré, inaccessible et présomptueux de tenter de saisir d'infimes éclats de vie et de ne pas les laisser s'éteindre » page 110 / « le réel étant précisément discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison (...), d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue » p.142) : la matérialité du texte naît de ce désir de saisissement. Et ce n'est pas une surprise si ce désir se trouve associé à celui de saisir des voix, celle d'une famille régulièrement évoquées, par exemple un monologue entendu qui devient, par métaphore, une pierre que l'on pourrait prendre entre ses mains, car cette pierre a le poids du temps : « désir désespéré non pas de comprendre, mais de saisir pour de bon entre ses petites mains d'enfant comme une grosse pierre rugueuse et pesante du poids des siècles cet incompréhensible et lancinant monologue » (p.41). Où l'on découvre finalement que saisir des voix par l'écriture, c'est saisir du temps, c'est le rendre palpable, dans sa suspension : son présent. N'est-ce pas l'intuition de ce phénomène qui provoquait la sensation avec laquelle nous avons ouvert

cette recherche, le saisissement dont nous sommes pris lorsque nous écoutons une lecture de Christophe Manon ?

**La force d'un désir : « réanimer l'imperceptible lueur d'une présence »
(Manon, 2015 : 80)**

C'est sans doute de ce rêve de donner au temps son épaisseur physique que procède le rythme si singulier marqué par le règne, quasi sans partage, du participe présent chez Manon. Chaque page est ponctuée par cette forme, qui présente l'action comme un procès en cours, la variation des sujets ne faisant jamais varier la finale du verbe, comme si l'utilisation du participe présent était aussi une manière de ramasser toutes les voix en une.

Par ailleurs, c'est en lien avec la puissance créatrice d'une sorte de matière verbale du présent que se lit le motif du lumineux. Ainsi, page 121, le narrateur dit être en présence de « fugaces étincelles produites par la friction d'un présent actif avec un passé réminiscent » ou bien encore tenter de « réanimer l'imperceptible lueur d'une présence » (p.80). La lumière accompagne les moments où le présent est saisi dans son corps.

Et c'est parce que la voix Manon permet ce geste d'*ubris*, de nous faire sentir ce corps du présent, par exemple dans la belle image « l'haleine du temps » (p.109), que ce texte exerce de nouveau son pouvoir de rassemblement, au-delà du fragmentaire, en réunissant les extrêmes du temps : « l'éphémère permanence » (p.93) « l'éphémère durée » (p.102) de toute vie humaine. La voix ne doute pas, finalement, que les mots, et plus que les mots bien sûr, tout le rythme du texte, ont « le pouvoir d'insuffler une quelconque force » (p.109) pour nous permettre d'affronter ce temps qui passe, « comme un fragile rempart contre le néant pour compenser la pauvreté du matériau ou peut-être comme pour ralentir l'écoulement du temps qui s'accélère et s'emballe » (p.122). On constate donc que l'écriture acquiert ce pouvoir, par le rythme, de déjouer le rythme apparemment implacable et discontinu du temps, pour mieux révéler celui de la durée. En cela, il semble que la question qui ouvre le livre, demandant qui peut bien être « l'artiste dément à l'orgueil insensé » ayant réalisé les « œuvres monumentales », « peintures pariétales ultra-contemporaines » (p.9) que sont les surfaces de couleurs observées dans un parking sous-terrain, pourrait être une question s'appliquant à l'artiste capable de faire résonner une telle voix : quel sujet de poème est donc capable de ce geste ? La réponse serait qu'il s'agit bien de cette voix du poème-Manon, voix d'orgueil et de démesure, voix des sans-voix fondues dans une seule, défiant l'oubli et l'impuissance du langage en même temps qu'il les dit, pour célébrer au contraire

l'épiphanie¹¹ de la parole poétique, sans cesse renouvelée, et naissante, dans le corps et le rythme de chaque page.

Pour relancer les écoutes

Nous partageons le regret exprimé par Meschonnic lorsqu'il dit dans une partie de *Critique du rythme* consacrée à Bergson que « là où la pensée traditionnelle du temps, de la durée, a été contestée, modifiée, vers une pensée du continu, le langage est resté dans la théorie du signe, qui est discontinu » (Meschonnic, 1982 : 176). En effet, Bergson conçoit la langue dans son aspect fixé, donc incapable, précisément, de rendre compte de la durée et du changement. Le moment où il rate la rencontre avec ce qui se passe dans le poème, et donc dans le rythme, est celui où il semble bien avoir l'intuition qu'il se passe quelque chose d'absolument singulier par le rythme, mais où il le rejette hors du langage, un peu comme ce que fait à sa manière Johan Faerber. Meschonnic dit bien que Bergson aboutit même à un positionnement de l'ordre de « l'impossible, de l'incompréhensible », qui le « conduit à concevoir l'art comme un contre-langage » (Meschonnic, 1982 : 179). En effet, par exemple quand Bergson veut faire l'éloge de l'écrivain, il dit que « l'art de l'écrivain constitue surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots » (Bergson, 1912, repris dans Meschonnic, 1982 : 181¹²).

On voit ce qu'aurait pu être une continuation de la philosophie bergsonnienne du temps jusqu'à une philosophie du langage. À la fin de sa conférence sur « La perception du passé », Bergson dit que l'art « dilate notre perception », « enrichit notre présent, mais il ne nous fait guère dépasser le présent ». Et il prétend que c'est par la philosophie que « nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui » (Bergson, 1934 : 175, pour les dernière citations). Pour conclure, si Bergson n'a pas poursuivi sa quête jusqu'à une philosophie du langage, on peut du moins entendre tout ce qui, dans son approche du monde par sa philosophie du temps, pourrait se dire du pouvoir du rythme et s'appliquer à la poétique telle qu'elle se met en mouvement dans *Extrêmes et lumineux*. En effet, grâce à la philosophie vue par Bergson, comme grâce à la poétique mise en actes par Manon, on pourrait dire que toutes choses acquièrent

comme une quatrième dimension qui permet aux perceptions antérieures de rester solidaires des perceptions actuelles, et à l'avenir immédiat lui-même de se dessiner en partie dans le présent. La

¹¹ Je me permets d'employer ce mot utilisé par l'auteur lui-même dans un échange que nous avons eu à propos de son texte.

¹² Conférence de Bergson, « L'âme et le corps », 1912.

réalité n'apparaît plus alors à l'état statique, dans sa manière d'être ; elle s'affirme dynamiquement, dans la continuité et la variabilité de sa tendance. Ce qu'il y avait d'immobile et de glacé dans notre perception se réchauffe et se met en mouvement. Tout s'anime autour de nous, tout se revivifie en nous. Un grand élan emporte les êtres et les choses. Par lui nous nous sentons soulevés, entraînés portés. Nous vivons davantage » (Bergson, 1934 : 176)

Bibliographie

- BERGSON, Henri (1934). *La Pensée et le mouvant*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 2013.
- BOURLET, M. & GISHOMA, C. (2007). « Des voix dans la poésie : Entretien avec Henri Meschonnic ». *Études littéraires africaines*, n°24, pp. 4–11 [consulté le 30.12.2017], <URL :<https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2007-n24-ela02388/1035338ar/resume/>>
- FAERBER, Johan, (2015). « Christophe Manon (*Extrêmes et lumineux*) : Le monde sur le bout de la langue », [consulté le 16.10.2017] <URL :<https://diacritik.com/2015/10/27/christophe-manon-extremes-et-lumineux-le-monde-sur-le-bout-de-la-langue/>>
- MANON, Christophe (2015). *Extrêmes et lumineux*. Lagrasse : Verdier.
- MARTIN, Serge (2017). *Voix et relation, Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Taulignan : Marie Delarbre, collection "Théories".
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (2005). « Oui, qu'appelle-t-on penser ? », in Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon (éds), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Colloque de Cerisy 12-19 juillet 2003, Editions IN PRESS, pp. 251-266.

APPRENDRE A ENTENDRE AVEC GEORGES BATAILLE : LECTURE DE LA VOIX

BRUNO RIBEIRO DE LIMA

Université Paris VIII, Université de São Paulo, Capes-Brésil, Polart
paxbrunodelima@gmail.com

Résumé : « La littérature est la seule voix (...) que nous donnons au désir de ne rien résoudre » (Bataille, 1988 : 325), affirme Georges Bataille en 1957. Cette intervention se donne pour objet l'étude de la question de la *voix* comme point critique pour *penser* l'écriture *littéraire* de l'auteur. L'énigme du Sphinx nous enseigne que cet être qui a d'abord quatre jambes, puis deux jambes et trois jambes ensuite, est « pourvu d'une seule voix ». De quelle voix s'agit-il ? Comment la voix est-elle le signe de l'homme ? De quelle manière se trouve-t-elle dans ses œuvres ? Ainsi, si la littérature est « voix », elle n'est pas muette mais *parlante* ; elle expose constamment le mouvement sans cesse d'un sujet dans sa parole, qui est une *rythmique du discours*. Lire Georges Bataille sera *apprendre* à lire cette voix. À apprendre à entendre. D'où la nécessité de faire de l'œil l'écoute du texte, et de l'homme.

Mots-clés : voix, rythme, prosodie, lecture, Georges Bataille.

Abstract: "Literature is the only voice (...) that we give to the wish to resolve nothing" (Bataille, 1988: 325), declared Georges Bataille in 1957. This paper aims to study the question of the *voice* as a critical point in *thinking* about the writings of this author. The riddle of the sphinx tells us that the being that first goes on four legs, then two, and finally three, "has but one voice". Which voice is it? How is the voice a sign of the man? In what way does the voice figure in his work? As such, if literature is "voice", it is not empty but *expressive*; it constantly exposes the continuous movement of a topic in its discourse, which is the *rhythmic pattern of the discourse*. Reading Georges Bataille *will be learning* to make sense of that voice, learning to hear it, hence, the necessity of making the eye the means of hearing the text, and the man.

Keywords: voice, rhythm, prosody, reading, Georges Bataille.

« Écoutez-moi, mon ange, ma sœur, écoutez-moi. M'entendez-vous ? Il est temps de m'entendre
à demi-mot »
Georges Bataille

La nature n'est pas parfaite. Elle nous a donné deux oreilles mais une seule bouche. Ce qui a fait de nous des êtres enclins *d'abord* à l'écoute et *après* à la parole. Mais bizarrement l'humain semble avoir oublié ses oreilles pour gratifier la voix. Sauf que la voix n'est rien sans l'oreille qui l'écoute. On sait très bien qu'il ne suffit pas d'écouter pour entendre. Et c'est dans ce sens-là que l'habitude de présenter et de situer la démarche de lecture qui suit avant d'aller directement au vif du sujet s'impose. Parce que pour écouter, on doit savoir *qui* parle et *d'où* on parle. Or, justement, on ne dit *jamais* la même chose avec des mots différents.

On se situe ici dans la suite des études du rythme, proposées par Henri Meschonnic et continuées par Gérard Dessons. Cette *poétique* travaille sur deux questions principales : la première est posée par Jakobson : « qu'est-ce qui fait d'un énoncé verbal une œuvre d'art ? » La deuxième n'est pas vraiment une question mais une affirmation de Rimbaud à propos de son poème *Le Bateau ivre*. Il écrit en marge ceci : « ça ne veut pas rien dire »¹. Or, on va se demander si l'autre qui est face à moi *signifie* ou pas. Le but n'est donc pas de savoir ce que cela *veut dire* mais si ça *dit* quelque chose ou pas. Dans ce sens, le travail présenté ici est plutôt un exercice d'écoute d'un texte qu'un *exposé*. D'où l'intérêt de parler notamment de *prosodie* qui, comme son étymologie le suggère, est ce « chant à côté » duquel on passe. On passe à côté non parce qu'il est « à part », « éloigné », mais parce qu'on ne sait pas l'entendre lorsqu'on lit. Parler de prosodie est donc une manière de transformer l'évidence de « ce qui se *dit* » en « écoute d'un *dire* », qui est une *voix*. Comme l'affirme Émile Benveniste, « il est parfois utile de demander à l'évidence de se justifier » (Benveniste, 1966 : 258). Oui ! Parce que les évidences sont des *inventions* dans le langage qui ne se sont jamais construites toutes seules. C'est à partir d'une évidence chez Bataille que démarre ici notre travail d'écoute.

Gilles Ernst, un des collaborateurs de l'*Édition de la Pléiade* de Georges Bataille voit beaucoup d'évidence chez l'auteur. Pour exemplifier sa vision, voici un extrait de *L'Impossible* :

Ce silence ouaté de la mort, maintenant je l'imagine seul à la mesure d'une exaltation immensément douce, mais libre immensément, exorbitée tout entière et désarmée. Quand M. reposa devant moi dans la mort, belle et oblique comme l'est le silence de la neige, effacée comme lui mais, comme lui, comme le froid, folle de rigueur exaspérée, j'ai déjà

¹ http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm

connu cette douceur immense, qui n'est que l'extrémité du malheur (Bataille, 2004 : 518).

Ernst affirme catégoriquement que le personnage M. de l'extrait « est certainement² ici l'écrivain Colette Peignot »³ ; car le texte dit que « M. reposa devant moi dans la mort, belle et oblique » (Bataille, 2004 : 518). Le commentateur adopte ici une posture très critiquable face à l'écriture de Bataille, celle qui fait confiance aux mots, et à l'énoncé qu'il implique. Oui, Bataille a vécu la mort de Colette Peignot, moment intense dans sa vie qui l'aura marqué pendant plusieurs années. Mais rien ne peut justifier que la lettre « M. » soit une représentation de Colette Peignot, même s'il s'agissait d'un personnage nommé « Colette Peignot ». Gilles Ernst complète son commentaire de la façon suivante : « Colette Peignot, plus connue sous le nom de Laure ». Or, on voit que même empiriquement le nom, ici, ne correspond pas à la personne. Il n'est pas anodin de penser aux pseudonymes de Bataille au début de sa carrière (Lord Auch, Pierre Angélique, Louis XXX, etc.). L'évidence que le critique revendique expose davantage son geste autoritaire en train de créer une évidence qui ne se justifie pas. C'est le rôle même d'une évidence d'effacer son parcours. L'adverbe « certainement » accentue le ton d'autorité. Ce qui nous intéresse, c'est *comment* une possible mémoire de vie devient du texte, le crée, le modifie même. La mémoire devient une écriture parce que l'écriture, elle, invente, en retour, la mémoire. L'« intensité » d'un souvenir n'est mesurable que par le texte qui l'énonce.

Dans *L'Impossible*, la simple lettre désignant les personnages est une constante (« A. » « B. » « M. »). Ces lettres représentent aussi graphiquement les phonèmes auxquels elles sont associées ([a], [b], [m]). Le fait de dire que le personnage s'attache à un phonème revient à lui redonner sa force énonciative. On ne le détache pas de son contexte pour lui attribuer une valeur venue d'ailleurs, comme le fait Gilles Ernst (« M. » = Colette). C'est bien ce phonème [m] qui, notamment, prend le devant de la scène dans ce passage. On le trouve dans des positions de forte accentuation, à l'exemple des *attaques consonantiques*⁴, c'est-à-dire lorsqu'on est face à une consonne qui ouvre une syllabe en début de mot : « **m**ort » (2x), « **m**aintenant », « **m**esure » « **m**ais » (2x) « **m**oi », « **m**alheur ». Mais aussi en position *d'ouverture syllabique*, c'est-à-dire lorsqu'une consonne ouvre une syllabe qui ne se trouve pas en début de mot, comme « **i**mage », « **i**mmensément » (2x), « désar**m**ée », « **i**mmense », « extrém**i**té ».

² Nous soulignons.

³ Notice de *L'Impossible*, p. 1237, note 33.

⁴ Consonne au début du mot = position d'attaque ; consonne à l'intérieur du mot = consonne ouvrante.

Toujours autour du phonème [m], un deuxième travail d'accentuation, complémentaire mais simultané, se met en place autour du phonème [m]. La lettre « M » est écrite en majuscule, d'où aussi une accentuation autant visuo-graphique qu'énonciative, à l'exemple de « ... ce SECRET – que le corps abandonne... » (p. 534)⁵. On sait que la majuscule comme mode d'accentuation n'est pas étrangère à l'écriture de Bataille. Quoique la tradition suggère que le début d'un nom de personnage soit toujours écrit en majuscules, un récit comme *La Scissiparité* nous montre qu'un personnage (« alpha », « bêta ») (Bataille, 2004 : 610) peut ne représenter que la manifestation d'une réflexion autour d'une pensée biologique, celle de la scissiparité, où la parenté s'exprime en des termes tels que « a », « a' », « b'' », etc.

Dans le passage étudié, le retour de « comme » (quatre fois) est un autre phénomène fort responsable de l'attribution de la valeur énonciative de [m]. Même si le phonème ne se place pas en tête de syllabe dans les « comme » (/kɔm/), ce terme, seul, porte en lui un signe d'*invention* dans l'écriture. Il est l'élément majeur de la comparaison, ce geste énonciatif qui nous donne la liberté de refaire l'ordre du monde par le langage. Geste mis en évidence par le Baudelaire des *Correspondances*⁶. Dans *L'Impossible*, le mot « comme » se place en position d'ouverture de la *Préface de la deuxième édition* : « Comme les récits fictifs des romans, les textes qui suivent – au moins les deux premiers – se présentent avec l'intention de peindre la réalité » (Bataille, 2004 : 491). Cet emplacement signale la position significative que « comme » détient dans le récit : il constitue un *lanceur* de discours chez Bataille. Il signale le moment où on déclenche quelque chose. Il accentue ce qui va suivre. Dans la première édition de *La Haine de la poésie* (premier titre de *L'Impossible*), où se trouve la préface ici en question, la disposition des parties du livre était inversée : *L'Orestie* en premier lieu, *Histoire de rats* et *Dianus*, en deuxième. Ceci est important pour voir que Bataille revendiquait une valeur portée sur le *texte poétique* et non sur les textes narratifs.

Même si le texte poétique (*L'Orestie*) est en volume la plus petite partie du livre, on remarque que le signe comparateur « comme » apparaît davantage dans la partie narrative du récit, justement celle où le volume textuel est le plus important. Le désir d'associer immédiatement un signe créatif à une partie textuelle dite « poétique » est très

⁵ À titre illustratif, l'accentuation graphique se met en place dans ce passage connu de *Madame Edwarda* : « Tu vois, dit-elle, je suis DIEU... », *Madame Edwarda*, p. 331.

⁶ Baudelaire, lorsqu'il accentue « comme » en le plaçant en ouverture d'hémistiche, comme dans le vers « Il est des parfums frais / comme des chairs d'enfants », met en crise un principe de versification classique, celui où la phrase syntaxique, logique, doit être en parfait accord avec la métrique. Le deuxième hémistiche du vers ne retient pas une phrase complète ; en outre, il s'agit d'une phrase commençant par « comme », ce qui est aussi interdit.

tendant, pourtant Bataille charge le *narratif* d'une poéticité qui ne passe pas par le *type de texte* en question mais par une pratique. Il peut paraître trop rapide de dire que Bataille charge le texte, mais il ne s'agit pas simplement d'une métaphore : ce « comme » gagne une valeur partout dans le texte. A titre indicatif, la valeur de « comme » s'installe à la fois grâce aux reprises incessantes de ce moteur comparatif – on compte *douze* récurrences dans deux pages du début du texte (pp. 494-495) – mais le plus important est la *position* où ce mécanisme se met en route dans la phrase : dans une comparaison tautologique, « elle est comme elle est » (p. 494) ; en position d'ouverture de phrase « je n'ai pas honte vivant comme un adolescent sournois, *comme*⁷ un vieux », (*ibid.*) ; en ouverture d'un bloc énonciatif, « comme un noyé se perd en crispant les mains » (p. 495). Bataille ne cherche pas à effacer la force comparative de « comme », mais il joue avec. Le lecteur est toujours invité à démarrer un discours, et à aller chercher une comparaison, même si celle-ci n'est pas nécessaire. Chez Bataille, « comme » est un « discours qui se cherche » tout le temps. Ce qui le rend toujours actif, vivant.

Mais quel est le rapport entre « comme » et le propos d'une prosodie en [m] que nous énonçons au départ ? Simplement, le « comme » est, *dans ce texte*, en rapport avec cette prosodie basée sur le phonème [m], parce que [m] en position d'attaque se complète avec les reprises de « comme » et que se forme ainsi un *micro-système d'accentuation*. Enfin, lire le nom du personnage M., c'est-à-dire énoncer « M » (/ɛm/) permet de réaliser que le phonème survole l'extrait comme force signifiante *même quand sa position n'est pas nécessairement accentuée*.

Comme mentionné, il existe dans *L'Impossible* une reprise dans une expression entre parenthèses du terme placé à la fin de la phrase précédant les parenthèses. Ce type de reprise est très rare dans l'usage des tirets. Une de ses spécificités repose non plus sur le terme placé en fin de phrase, mais plutôt sur la *dernière syllabe* de ce même terme. À la suite d'Henri Meschonnic (Meschonnic, 1977), nous voudrions exposer une tentative d'analyse des *finales vocaliques conclusives*, c'est-à-dire des syllabes terminées par une voyelle, et des *finales consonantiques suspensives*, des syllabes terminées par une consonne.

L'idée des finales vocaliques conclusives et consonantiques suspensives n'est pas de Meschonnic, mais de Marcel Cohen qui, dans une étude sur la chanson française, avance l'idée que :

Dans la majorité des chansons ou couplets isolés constituant le répertoire usuel dans l'ensemble de la France, on trouve des combinaisons rythmiques qui consistent en

⁷ Nous soulignons pour indiquer le « comme » en position d'ouverture de phrase.

terminaisons consonantiques jouant un rôle suspensif, suivies de terminaisons vocaliques jouant un rôle d'arrêt ou conclusif. (Cohen, 1949 : 30)⁸

Après une analyse minutieuse, on constate que, *surtout* dans le premier cahier de *L'Impossible*, la dernière syllabe du dernier mot précédant une parenthèse ouvrante (reprenant ce terme dans l'expression entre parenthèses) comporte *le plus souvent* une finale vocalique conclusive, comme le montrent les exemples suivants :

- /a/ « Dans l'appartement d'A. (je ne sais pas si A. ment », p. 494 ;
- /ʃ/ « Seule peut résoudre l'action (mais l'action...), p. 496 ;
- /ɛ̃/ « A. n'est pas diabolique, mais humain (humain ? (...)) », p. 496 ;
- /ɑ̃/ « C'est sournois, non plus même arrachant (à force d'arracher, cela n'arrache plus) », p. 500 ;
- /i/ « Elle sait mais oublie (n'est-il pas nécessaire, à cette fin, d'oublier ?), p. 499.

Cependant, ces occurrences ne forment pas un système, comme on peut le voir dans les « exceptions à la règle » suivantes :

- /ʒ/ « Dans les mêmes conditions : de l'alcool, des instants d'orage (d'orageuse nudité) », p. 495 ;
- /s/ « J'ai conscience (à quel point j'ai conscience et que la conscience fait mal ! (...)) », p. 510 ;
- /r/ « Arrive à ce moment le père (non le père A., mais le père B.) », p. 515 ;

Cette impasse de l'analyse révèle pourtant une spécificité dans l'usage des parenthèses : si on regarde de près les extraits « humain (humain ? (...)) », p. 496 ; « Me dis-je (je (...)) », p. 521 ; « Devant A. (à l'instant, (...)) », p. 533, même si ces deux derniers se trouvent non plus simplement dans le *premier carnet*, mais dans les deux suivants, on peut dire que, lorsqu'il est question d'une reprise *exacte* d'un même mot entre parenthèses, sa dernière syllabe comportera toujours une finale vocalique conclusive.

Les *tirets* ne témoignent pas d'un travail textuel du même ordre : pour être exact (et sauf erreur), on a relevé une seule occurrence d'une reprise dans *L'Impossible* : « ... et naturellement, *la nudité est la mort* – et d'autant plus « la mort » qu'elle est belle ! », (p. 518). On ne trouvera pas la reprise immédiate d'un même mot comme pour les parenthèses. Contrairement à ces dernières, la syllabe de clôture du terme avant l'ouverture de tiret comporte *le plus souvent* une finale consonantique suspensive, comme l'attestent ces quelques exemples :

- /s/ « Scellé par une incessante souffrance – jamais assez violent (...) », p. 494 ;
- /r/ « Je pleurais tout à l'heure – ou, l'œil (...) », p. 495 ;
- /m/ « Le soupçon même – de la part de B. (...) », (*ibid.*) ;
- /s/ « Rencontrée par le vice – la paralysie, le frein du vice (...) », p. 496 ;
- /r/ « la mauvaise odeur – de chambre de malade – (...) », (*ibid.*) ;

⁸ Voir aussi : « Récitation et chant », in *Le Français moderne*, juillet 1950, pp. 189-202. Ainsi que : Marguerite Durand : « Le bon roi Dagobert », in *Le Français moderne*, juillet 1950, pp. 202-215.

/d/ « ces discrets blasphèmes et sa conduite répondent – avec une sévérité morale (...) », (*ibid.*).

/s/ « ce moment immense – comme un fou rire (...) », p. 497 ;

/ɲ/ « l'évidence d'une montagne – en a même la sauvagerie. », (*ibid.*).

Du point de vue de l'énoncé, les parenthèses ferment une sorte de réflexion qu'un *je* porte à ce qui venait d'être écrit, comme s'il s'agissait d'une autre voix ; les tirets, en revanche, instaurent une discursivité dans l'acte même de l'écriture. Ainsi, on est face à un commentaire *à propos* du discours, d'un côté, et du métadiscours, de l'autre. Bien évidemment, et comme il faut s'y attendre, tout ne se passe pas toujours dans cette logique dans *L'Impossible*. Il y a bien une différence entre la discursivité introduite par les tirets et celle des parenthèses et c'est précisément cela qui nous intéresse. Le fait que ces discursivités se mêlent n'est pas un problème, puisque cela n'affecte pas leur différenciation. On voit dans *L'Impossible* des moments où le chercheur pourrait s'assurer de ce qu'il dit et beaucoup d'autres où sa recherche – parce qu'il la *pousse* jusque dans l'œuvre en question – échoue. C'est une des forces de ce récit, dans lequel la constriction de la voix et son relâchement font système. Dans ce texte, les finales vocaliques *conclusives* présentes, en rapport avec l'ouverture des parenthèses, ne signifient pas une fermeture discursive, mais bien un *rebondissement*. Ce qui se dit jusqu'à la finale vocalique est fini, mais est repris dans la suite, accentué par l'ouverture de la parenthèse. Il s'agit ainsi d'une conclusion qui ne s'achève que parce qu'elle continue. Les *tirets*, en contrepartie, ont comme fonction une découpe du texte, mais leur but n'est pas d'installer de la discontinuité, mais bien au contraire de *marquer* le moment exact où l'énonciation fait son théâtre. Le temps de pause qu'introduit le *tiret* est plus important que celui de la parenthèse parce que la fin consonantique l'allonge :

Si j'étais nu dehors, frappé, arrêté, perdu (j'entendrais mieux que dans ma chambre ces sifflements et des détonations de bombes – à l'instant la ville est bombardée), mes claquements de dents mentiraient encore. (p. 501).

La pause que le phonème /y/ de « perdu » installe vient clore l'élan de la parole démarré par « frappé » et « arrêté », à l'endroit où ces deux termes se rapprochent rythmiquement par la rime en /e/ et la consonne en position d'ouverture syllabique /R/ de /fRa/ et /aRe/. « Perdu » est accentué à la fois prosodiquement (/p/ de « frappé », /p/ de « perdu ») et par l'accent de fin de groupe (ici, la syllabe /dy/ reçoit une accentuation). La phrase suivante « (j'entendrais mieux (...)) » complète du point de vue logique et syntaxique le début du passage, à savoir, « si j'étais nu ». De ce fait, la parenthèse qui suit n'est pas nécessaire ; pourtant, le phrasé qu'elle met en œuvre la rend intéressante : ce que le sujet « entendrai[t] » n'est pas une possibilité, mais une réalité

rendue audible *dans* l'écriture. Le démonstratif « ces » marque le présent de la parole et joue le rôle d'un déictique. On n'entendra les sifflements qu'au moment de l'énonciation, mais également « des détonations de bombes ». La conjonction « et » est utilisée comme phrase marquée du type « on entendrait *et* des sifflements, *et* des détonations de bombes », où le terme suivant le deuxième « et » devient l'expression marquée : « des sifflements, *mais aussi !* des détonations de bombes ». « Bombes », se retrouvant en fin de phrase, reçoit l'accent de fin de groupe. Ajoutons que ce mot se compose d'une seule syllabe (/bõb/), et que celle-ci finit précisément par une consonne suspensive. Longue suspension entendue dans l'énonciation, car cette finale allonge le temps de pause mis en évidence par le tiret : « des détonations de bombes [silence... on écoute, puis il y a le commentaire] à l'instant la ville est bombardée ». Finalement, la phrase conclusive « mes claquements de dents mentiraient encore », se lie syntaxiquement aussi à la première « si j'étais nu ». La proposition hypothétique « si j'étais nu » donne ainsi deux résolutions possibles à la fois : « j'entendrais », et « mes claquements de dents mentiraient ». Cependant, du point de vue prosodique, cette dernière phrase communique plutôt avec toute l'expression entre parenthèses :

(j'entendrais **m**ieux que dans **m**a chambre ces sifflements et des détonations de bombes – à l'instant la ville est bombardée), **m**es claquements de dents **m**entiraient encore.

La reprise bien marquée du phonème [ã] rendu présent par les attaques consonantiques des expressions « j'entendrais », « dans », « chambre », « sifflement » et « instant » se met en place aussi dans la phrase après les parenthèses : « claquements », « dents », « mentiraient » et « encore ». La consonne « m » en position d'attaque dans la première partie de l'extrait (« mieux », « ma », « sifflements », ce dernier en ouverture de syllabe) se retrouve, et avec la même fonction d'accentuation, dans la deuxième partie : « mes », « claquements » (ouverture de syllabe), « mentiraient ». Le contre-accent, suite immédiate de deux accents (« ces sifflements », « des détonations ») dans la première partie, est également présent dans la deuxième partie (« de dents »). Mis à part la spécificité du /e/ muet de « que », tous les termes de la première partie (sauf « chambre ») finissent par une voyelle (ou une semi-consonne dont la valeur prosodique reste celle de « voyelle » et non de consonne) (/ʒãtãdʒɛ/, /mjø/, /kə/, /dã/, /ma/, /fãb/, /se/, /siflãmã/, /e/, /de/, /detonasjõ/, /de/) ; comme on l'a déjà montré, « bombes », /bõb/, qui sert de clôture de la phrase, finit par une consonne. Il s'agit d'une fin marquée rythmiquement. La phrase suivant la parenthèse de fin suit le même modèle : /me/, /klakmã/, de/, /dã/, /mõtiɛ/. « Encore », /õkɔ:ɛ/,

finissant par une consonne et clôturant l'élan phrastique met un point final à la séquence.

Cet exemple d'un travail rythmique montre l'installation d'une ouverture textuelle qui est un appel du texte vers lui-même ; car en tant que globalité d'un mouvement d'une parole, le *lieu* d'action d'un rythme est partout. L'écoute d'une voix en tant que rythmique se place aussi partout. L'écoute de la voix permet des sauts signifiants improbables dans un sens purement analytique. Dans cette voie, « comme » (/kɔm/) peut nous servir de pont prosodique vers un autre système rythmique : celui portant sur la consonne d'attaque, le phonème [k].

Dans le passage ici étudié « Quand M. reposa... », il y a une similarité flagrante au niveau de la phrase entre la manière dont M. reposait morte, « belle et oblique comme », et la description (quelques lignes plus bas dans le texte) de sa personne et de sa beauté : « M. (...) était comme la queue d'un rat, *belle comme la queue d'un rat !* ». Prosodiquement, on est face à un travail portant sur le phonème [k], de « **q**uand », qui se présente sous forme d'*accumulation prosodique* comme dans la suite « ob**l**ique **c**omme », et dans « **c**omme la **q**ueue » (2x). Ce réseau d'accents forme une gestualité générale du poème, ces moments où le texte rappelle ses éléments en lui, à lui. Ce sont des moments où le texte s'exprime davantage avec tout son *corps*, *soulignant* éventuellement *un* sens des mots. Lorsqu'on affirme qu'il est possible de *penser ensemble* un sujet dans sa parole, c'est-à-dire passer d'une discontinuité à une continuité du *dire* et du *faire*, il n'est plus question de sens de mots. À titre d'exemple, l'écoute du texte de Bataille permet d'entendre la résonance entre les éléments « queue » et « cœur ». Ainsi, les plans symbolique, sémiotique et syntaxique ne se trouvent plus au premier rang comme seuls détenteurs d'une *vérité* sur l'œuvre. Car, c'est le rythme comme organisation d'un dire qui rend possible l'interaction *infinie* de tous les plans. D'où un retour à la continuité. Henri Meschonnic ouvre la possibilité de lire autrement lorsqu'il affirme que toute syntaxe, dans le sens d'organisation, est une syntaxe *prosodique*. Cette notation rythmique est possible si et *seulement* si on change la représentation générale du langage. La démarche d'une lecture d'une rythmique nous permet de lire un travail de *brouillage* de sens dans les termes employés au profit d'une *autre chose* que je nomme ici « résonance générale ». La légère différence phonétique entre « que » (/kə/) et « queue » (/kø/), dans cette dernière phrase du premier bloc de texte analysé, en est un exemple : « cette douceur immense, qui n'est que l'extrémité du malheur ». Quand on lit le texte, cette phrase se place *avant* la comparaison « comme une queue », mais la prosodie joue un rôle *d'effet global* et permet des allers-retours qu'une lecture centrée sur l'énoncé ne permet pas. De ce fait, le sentiment de « douceur » énoncé par *je* annonce la métaphore qui va suivre. L'idée même de *sens des mots* devient

un jouet sous la plume de Bataille, parce que c'est la *queue rose* (autre nom pour le pénis) d'un rat qui *entre dans l'intimité* de la morte (circonlocution pour insinuer l'acte sexuel), dans son *cœur* (« synonyme » d'intimité, de profond). N'oublions pas que le passage se trouve dans la partie nommée *Histoire de rats*, qui se termine par ces mots : « (La nudité n'est que la mort et les plus tendres baisers ont un arrière-goût de rat) » (Bataille, 2004 : 534).

Pour conclure, regardons ce passage d'une étude d'Henri Meschonnic à propos de *Chant d'automne* de Baudelaire, où l'idée d'écoute est *capitale*. Son positionnement est clair : « On n'a pas visé un dévoilement. On essaie d'analyser l'écoute par laquelle le texte se pratique, c'est-à-dire se transforme, n'en finit pas d'être lu, se construit comme effet d'écriture » (Meschonnic, 1973 : 287). C'est pour cela que l'œuvre dans sa globalité *est* ce qu'elle devient. Ou plutôt, elle est son propre devenir, car elle se construit comme critique du *consensus*, c'est-à-dire de ce qui *s'est établi* par commune mesure. À l'exemple du mythe du Sphinx, Œdipe n'est pas un petit malin qui détenait la bonne réponse, mais il avait le don de l'écoute, qu'est le don du regard, puisqu'il regarde, comme un pseudo-sot, le doigt de celui qui pointe un chemin à suivre. C'est ainsi qu'il voit, qu'il comprend, c'est-à-dire qu'il *entend* dans la question du Sphinx *la* réponse : « Quel être est pourvu d'une seule voix, qui a d'abord quatre jambes, puis deux jambes et trois jambes ensuite ? » (Apollodore).

Se restreindre à la bizarrerie de cet être qui a quatre, deux, puis trois jambes revenait à entrer dans le piège. À porter le regard, et l'oreille, vers la direction à prendre. Si l'homme est la réponse, cela signifie qu'il est « pourvu d'une seule voix » pendant toute sa vie. On comprend bien que par voix on ne parle pas d'oralisation mais d'oralité, c'est-à-dire la capacité que l'homme, seul, a de faire entrer du corps dans le langage et, en retour, du langage dans son corps. C'est dans ce mouvement que l'homme signe ce qu'il fait et est le seul capable *d'être* ce qu'il *fait*. Et pour finir, ne serait-ce pas dans cette même perspective que Bataille pense la *voix* lorsqu'il affirme catégoriquement que « la littérature est la seule voix que nous donnons au désir de ne rien résoudre » ? (Bataille, 1988 : 325). Lire Bataille c'est marcher côte à côte avec le Sphinx – *La* question, donc le désir implicite de résoudre mais qui ne se résout pas – et Œdipe – qui est le contrepoids, qui résout ce qui n'est pas un problème puisque la solution est dans la question. Il nie le drame que le Sphinx travaille à inventer. Bataille côtoie ces entités, ces deux directions complémentaires et avance dans une seule et même voie englobant les deux.

Bibliographie

APOLLODORE (2002) « Œdipe et le Sphinx » [en ligne], *La Bibliothèque d'Apollodore d'Athènes*, Livre III, 5, 8. Traduction d'Ugo Bratelli. [Consulté le 16/02/2018] ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_5_8.htm.

BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard, « Tel ».

BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris : Gallimard, « Tel ».

BATAILLE, Georges (2004). *Romans et récits*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BATAILLE, Georges (1970a). *Œuvres complètes. 1970-1988, vol. I, Premiers écrits, 1922-1940*, (Histoire de l'œil ; L'Anus solaire ; Sacrifices ; articles), Denis Hollier éd., préface de Michel Foucault. Paris : Gallimard.

BATAILLE, Georges (1970b), *Œuvres complètes. 1970-1988, vol. III, Œuvres littéraires* (Madame Edwarda ; Le Petit ; L'Archangélique ; L'Impossible ; La Scissiparité ; L'Abbé C ; L'Être indifférencié n'est rien ; Le Bleu du ciel), Thadée Klossowski éd. Paris : Gallimard

BATAILLE, Georges (1988). *Œuvres complètes. 1970-1988, vol. XII, Articles II : 1950-1961*, Francis Marmande éd., avec la collaboration de Sybille Monod. Paris : Gallimard.

CARRIÈRE, Jean-Claude & MASSONIE, Bertrand (1991). *La Bibliothèque d'Apollodore*, vol. 104. Besançon : Centre de recherches d'histoire ancienne.

COHEN, Marcel (1949). « Strophes de chansons françaises », in *Europe*, pp. 21-38.

COHEN, Marcel (1950). « Récitation et chant », in *Le Français moderne*, pp. 189-202.

DESSONS, Gérard (2004). *L'Art et la manière, art, littérature, langage*, Paris : Honoré Champion.

DURAND, Marguerite (1950). « Le bon roi Dagobert », in *Le Français moderne*, pp. 202-215.

JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit.

LAPLANTINE, Chloé (2011). *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Limoges : Lambert-Lucas .

MESCHONNIC, Henri (1970). *Pour la poétique I*, Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1973a). *Pour la poétique II, épistémologie de l'écriture – poétique de la traduction*, Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1973b). *Pour la poétique III, une parole écriture*, Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1990). *La Rime et la vie*, Paris : Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1997). « Benveniste : sémantique sans sémiotique » in *Émile Benveniste, vingt ans après*, Colloque de Cerisy 1995, Numéro spécial de LINX, Nanterre.

MESCHONNIC, Henri (1998). *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris : Dunod.

RABATÉ, Dominique (2006). « Le discontinu du récit », in Laurent Ferri, Christophe Gauthier. *L'Histoire-Bataille : l'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*. Paris : École de Chartres.

SANTI, Sylvain (2007). *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*. Amsterdam-New York : Rodopi.

SAUSSURE, Ferdinand de (1967). *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, « Grande Bibliothèque Payot ».

SURYA, Michel (1992). *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard.

ÉCOUTER LIRE, ÉCRIRE LIRE MICHEL TOURNIER

CARLA CAMPOS CASCALES

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3/ Université Paris 5
DILTEC (EA 2288)/ CERLIS (UMP 8070)
carlacamposcascales@gmail.com

CHARLOTTE GUENNOC

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
THALIM (UMR 7172)
ch.guennoc@gmail.com

Résumé : Cet article aborde le cadre théorique de l'atelier de formation d'enseignants mené au Forum de l'APEF à l'Université d'Aveiro le 21 octobre 2017. Un atelier de lecture-écriture pour engager corps, voix et langage dans nos lectures de littératures, avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) et *Vendredi ou la Vie sauvage* (1971) de Michel Tournier.

Que pouvons-nous apprendre des écoutes des textes à partir de ce jeu de réécritures engagées par cet auteur qui a affirmé que « Chacun doit écrire son Robinson Crusoé » ? Prenant appui sur ce mythe pour le continuer et ensuite en faire une réécriture de sa propre réécriture en 1971 avec *Vendredi ou la Vie Sauvage*, Michel Tournier rend lecture et écriture synonymes, brouillant l'ordre dans lequel ces activités s'effectuent. Prenant des extraits des deux romans produits par Tournier, nous avons proposé aux lecteurs-participants de lire, réécrire et re-lire leurs propres réécritures dans un jeu de passage de voix et de répétition.

Mots-clés : atelier – expérience – voix – écoute – lectures

Abstract : This paper introduces the theoretical framework of the teacher training workshop conducted at the APEF forum in the university of Aveiro, on October 21st, 2017. A reading and writing workshop in order to engage body, voice and language in our readings of literatures, with *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) and *Vendredi ou la Vie sauvage* (1971) by Michel Tournier.

What do our listening of texts teaches us regarding this re-writing process in which the writer claims that « any one should write one's own Robinson Crusoe »? By continuing the myth of Robinson Crusoe, and rewriting his own rewriting with *Vendredi ou la Vie Sauvage* in 1971, Michel Tournier made reading synonymous with writing as he blurred the order in which these activities are made. We then suggested to the workshop participants to read, rewrite and reread their own rewritings in a vocal repetitive game.

Keywords : workshop – experience – voice – listening – readings

Introduction de / dans l'atelier

L'objectif de cet atelier avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*¹ (1967) et *Vendredi ou la Vie sauvage* (1971) de Michel Tournier était d'engager une réflexion sur la créativité langagière et son historicité à partir de l'expérience d'un corps-langage impliqué dans des mises en voix qui regardent autant du côté de l'activité de lecture, que de la production scripturale, et que de l'expérience théâtrale, en tenant compte du fait que toute activité de lecture est aussi une activité d'écriture. Faire résonner des voix, du corps-langage, dans une même activité de lecture/écriture/théâtre pour écouter lire et écrire lire Michel Tournier et répondre à nos questions : Quels choix de lecture et d'écriture par une réflexion pratiquée de la réécriture à l'œuvre chez Michel Tournier ? Qu'est-ce qui s'entend dans nos lectures ? Qu'est-ce que l'on entend ? Qu'est-ce qui passe ? Le je ? Du je ? Du nous ? Qu'est-ce qui fait passage ? Que devient le sujet dans ce passage ? Passe-t-il avec ? Par nos lectures ?

Cette activité a été conçue contre la distinction classique entre le moment de la lecture et celui de l'écriture, et contre la dichotomie langage écrit/langage oral pour reconnaître l'oralité à l'œuvre dans l'activité d'écrire et de lire, et aussi, contre la posture isolée, individuelle face à un texte ou à son texte, pour engager une attitude de partage. Ces trois activités (lecture, écriture, partage par le jeu et la mise en voix) sont pensées dans une continuité comme une expérience en résonances. Le titre de notre proposition lui-même assure cette continuité : le choix syntaxique qui a consisté à accoler deux infinitifs, *écouter lire* avions-nous annoncé au cours du forum de l'APEF, *écrire lire*, ajoutons-nous aujourd'hui comme témoin de cette expérience, relève d'une volonté de rendre sensible ce continu des expériences de lecture, d'écriture et d'écoute. Le glissement d'une virgule sur certains documents entre nos deux verbes est peut-être malheureux, mais il aura eu l'avantage de mettre au jour un point essentiel à nos modes de faire : ce choix n'est en aucun cas uniquement syntaxique ; il répond d'une poétique qui, d'un point de vue didactique, s'affirme comme engagement éthique.

N'oublions alors pas de dire ici que la philosophie qui sous-tend notre proposition est celle du philosophe de l'éducation et pragmatiste américain John Dewey, qui conçoit l'expérience artistique comme une relation entre l'œuvre, celui qui la crée et le spectateur, imaginant une continuité dans l'invention, mêlant le moment de « réception » à celui de la création d'une interprétation et même d'une suite de l'œuvre :

On ne peut comprendre la nature de l'expérience que si l'on note qu'elle comporte un élément actif et un élément passif combinés d'une manière particulière. Du côté actif, l'expérience *éprouve*. Du côté passif,

¹ Edition Gallimard postfacée par Gilles Deleuze datant (et datée) de 1972.

elle *subit*. Quand nous faisons l'expérience d'une chose, nous agissons sur elle, nous faisons quelque chose avec elle ; puis nous en subissons les conséquences. Nous faisons quelque chose à la chose qui, à son tour, nous fait ensuite quelque chose : c'est en cela que consiste cette combinaison particulière. (Dewey et al. 2011 : 223)

Michel de Certeau, penseur de la consommation comme acte de production à partir des objets qu'il « fréquente », a prouvé que la consommation n'est pas seulement une affaire d'assimilation passive, mais aussi d'invention, de production. Ainsi, il nous permet de penser la lecture comme un exercice préalable à l'écriture de sa propre lecture (Certeau, 1990). Par ailleurs, les théories didactiques du « sujet lecteur » (Laudet, 2014, Rannou et Ahr, 2013) permettent de revoir cet exercice scolaire de la lecture de texte en introduisant davantage la parole, l'avis et les émotions des élèves, une bonne manière de commencer des exercices d'écriture qui auront eu un préalable plus personnel et imaginatif que ce qu'invitent à faire les commentaires de textes classiques. Les participants à l'atelier auront attesté de cela. On regarde alors du côté des affects, de la créativité du sujet lecteur, et de l'implication du corps dans cette activité du dire-lire-écrire-écouter, s'agissant « pour les lecteurs d'être à l'écoute de leur corps pour ressentir les effets de l'œuvre sur eux-mêmes ; [s'agissant] donc de lire avec son corps. » (Rouxel et Rannou, 2011 : 2) Cependant, une écoute de ce qui se dit d'un texte quand on laisse les lecteurs « libres », c'est-à-dire invités à lire-écrire en dehors de toute introduction ou contextualisation préalable, ainsi qu'en dehors de tout guidage scolaire mené par des consignes, permet de mettre à l'épreuve cette notion de « sujet lecteur ». Il s'agit alors d'approcher ce qui se passe lorsqu'une lecture a lieu sans consignes particulièrement précises, plutôt que de poser l'unicité d'un sujet pensant, ressentant et réagissant comme quelque chose de préalable à toute lecture.

Par ailleurs, prendre en compte la poétique comme relation théorisée, – ou plutôt pratiquée –, par Henri Meschonnic (Meschonnic, 1982) et revue récemment par Serge Martin dans son ouvrage *Voix et Relation* (Martin, 2017) nous a aussi permis de penser le lien littéraire en dehors de l'enfermement des textes dans un pôle objet ou bien de faire de même avec le lecteur en le cantonnant à une subjectivité isolée. Ce qui nous permet d'engager une réflexion éthique, poétique mais aussi didactique dès qu'on pense la lecture comme point de départ et non comme objectif ou comme compétence à obtenir. Pour cela, la notion de « racontage » (Benjamin, 2014), chère à Walter Benjamin, accorde aussi d'ouvrir des portes, ainsi que nous le rappelle Serge Martin : « Or, toute œuvre est l'appel à découvrir l'inconnu et à viser la spécificité qui est l'expérience d'un seul devenant l'expérience de chacun et de tous, dans et par le racontage. C'est là l'enjeu éthique et politique de toute critique en actes à l'École. » (Martin, 2017 : 69). Ce rappel n'est pas sans lien avec la notion de « réénonciations » (Martin, 2014), que Serge Martin développe dans une grande partie de son travail critique et pratique, et en

ouverture du Forum APEF 2017. Notion, donc, qui aura été au cœur de notre proposition d'atelier pour que soit mis en œuvre ceci : « L'activité scolaire avec les textes littéraires ne consiste-t-elle pas, non à les expliquer mais bien à les réénoncer – ce qui emporte la dichotomie comprendre/interpréter –, à les faire siens dans sa propre voix, sa propre manière de vivre, son propre corps. Une telle appropriation ne pouvant s'effectuer qu'en relation dans un « je-tu » le plus vivant possible » (Martin, 2014 : 111).

Raconter : descriptif de l'atelier

Le public-participant se divise en 4 petits groupes (entre 5 et 10 participants par atelier). Chacun des groupes commence par un des ateliers et circule dans les autres en suivant le sens des aiguilles d'une montre. Il y a au moins 2 tours d'ateliers.

À la fin des 4 ateliers, le but est que chaque participant ait créé son *Robinson*. Mais par un passage d'écoutes, de réécoutes, de dire, de faire, de lire, d'écrire... Il s'agit de témoigner de la création de langage à l'œuvre dès que lecture et de prendre conscience de ce processus de création.

On invite donc les participants à garder un brouillon de leur passage dans chacun des ateliers, pour pouvoir ensuite discuter de la mise en place de l'invention de leur parole.

Mis à part le moment de « passage » dans chacun des ateliers de lecture et écriture qui sont impliqués, il y a un temps d'« isolement » dans lequel les participants sont invités à mettre au propre leur production en vue d'une lecture à voix haute devant l'auditoire. La fin des ateliers sera donc dédiée à une mise en voix des différentes lectures-écritures. L'objectif étant que les processus créatifs et les relations qui en émanent fassent l'objet d'un discours co-construit afin de réinterroger, dans une perspective didactique, la problématique qui apparaît dès qu'on veut faire « usage » des textes littéraires en classe de langue, que ce soit en classe de langue étrangère ou en classe de langue maternelle : que veut-on faire avec ce qu'on appelle communément « textes » ?

Répartition du temps

15 min : Présentation de l'objectif des ateliers, explication du mode de leur fonctionnement et création des groupes.

2 h 30 min : circulations dans les ateliers.

30 min : lectures à haute voix.

45 min : échange et théorisation autour de l'« expérience ».

Atelier 1. Extraits

Nous donnons à choisir et lire les moments clés du déroulement de l'histoire de Robinson. Ce sont les plus fortes articulations de l'intrigue, ses rencontres les plus marquées, qui organisent sa vie dans l'île. Ainsi, renommer chacun de ces moments c'est en quelque sorte prendre les points d'articulation qui servent à « synthétiser » ce qui arrive à Robinson depuis le moment où il atterrit dans l'île jusqu'au moment où il décide d'y rester.

Nous invitons à produire autour d'un travail qu'on appellera « nommer », en comparant les différentes dénominations que donne Robinson à chacun de ses moments-clé :

*Vendredi et les limbes du Pacifique*² (textes)

Vendredi et la vie sauvage (textes)

Vendredi et la vie sauvage (images)

Règles du jeu

Nous commençons par lire et commenter l'extrait où Vendredi apprend à « renommer » le réel à Robinson dans *Pacifique*, et réfléchir au travail de « renommage » que nous allons réaliser par la suite.

Nous renommons le 'nommage' de Robinson. Après la lecture de chacun des extraits et des images, nous renommons chacun des moments à notre tour. « Nommer » au sens de réécrire le moment de l'invention de chacun des noms.

Au cours des années qui avaient précédé l'explosion et la destruction de l'île civilisée, Robinson s'était efforcé d'apprendre l'anglais à Vendredi. Sa méthode était simple. Il lui montrait une marguerite, et il lui disait :

– Marguerite.

Et vendredi répétait :

– Marguerite.

Et Robinson corrigeait sa prononciation défectueuse aussi souvent qu'il le fallait. Ensuite, il lui montrait un chevreau, un couteau, un perroquet, un rayon de soleil, un fromage, une loupe, une source, en prononçant lentement :

– Chevreau, couteau, perroquet, soleil, fromage, loupe, source.

Et Vendredi répétait après lui, et répétait aussi longtemps que le mot ne se formait pas correctement dans sa bouche.

Lorsque la catastrophe s'était produite, Vendredi savait depuis longtemps assez d'anglais pour comprendre les ordres que lui donnait Robinson et nommer tous les objets utiles qui les entouraient. Un jour cependant, Vendredi montra à Robinson une tache blanche qui palpait dans l'herbe, et il lui dit :

– Marguerite.

² Désormais *Pacifique* et *Sauvage* nous serviront comme "raccourcis" des titres de ces deux œuvres de Michel Tournier.

- Oui, répondit Robinson, c'est une marguerite. Mais à peine avait-il prononcé ces mots que la marguerite battait des ailes et s'envolait.
- Tu vois, dit-il aussitôt, nous nous sommes trompés. Ce n'était pas une marguerite, c'était un papillon.
- Un papillon blanc, rétorqua Vendredi, c'est une marguerite qui vole. (...) (*Pacifique*, p. 108)

Les extraits donnés à comparer sont les suivants :

Pacifique

Extrait 1 : pp. 20-21 (Désolation)

Extrait 2 : p. 29 (L'Évasion)

Extrait 3 : pp. 52-53 (Speranza)

Extrait 4 : p. 170 (Vendredi)

Extrait 5 : p. 294 (Jaan)

Extrait 11 : pp. 108-111 (renommer le réel)

Sauvage

Extrait 6 : p. 20 (L'Évasion)

Extrait 7 : pp. 30-31 (Speranza)

Extrait 8 : p. 68 (Vendredi)

Extrait 9 : p. 152 (Jean)

Objectifs

- Penser la réécriture par lectures successives.
- Créer le « squelette » du récit de chacun des participants.

Atelier 2. L'extrait

Dans cet atelier nous nous posons la question suivante : Que lit le lecteur qui lit Robinson lire ?

Règles du jeu

Nous lisons le « Cantique des Cantiques » pour mettre en avant l'idée qu'il y a une sorte d'« effet miroir » avec le texte mystico-romantique de Michel Tournier, toujours en prenant appui sur l'idée d'une réflexion autour de la notion de réécriture ou d'écriture des lectures.

Le déroulé est celui qui suit :

- 1 première lecture à voix haute du « Cantique des Cantiques » faite par les intervenantes face à un public les yeux fermés
- une discussion de la lecture de cette lecture
- 1 lecture collective à voix haute (une intervenante lit l'époux, l'autre intervenante lit l'épouse, les participants lisent le chœur, se levant à chaque tour de parole)
- une discussion de la lecture de cette lecture
- 1 lecture « silencieuse »
- une discussion de la lecture de cette lecture
- une lecture silencieuse-commentaire de l'extrait de *Pacifique* :

Tu seras une couronne d'honneur dans la main de Yahweh,
Une tiare royale dans la main de notre Dieu.
On ne te nommera plus Délaissée et on ne nommera plus ta terre Désolation,
Mais on t'appellera Mon-plaisir-en-elle et ta terre l'Épousée.
Car Yahweh mettra son plaisir en toi, et ta terre aura un époux... Isaïe, LXII.

Debout sur le seuil de la Résidence, devant le lutrin sur lequel s'ouvrait la Sainte Bible, Robinson se souvenait en effet qu'un jour très lointain il avait baptisé cette île Désolation. Or ce matin-là avait une splendeur nuptiale, et Speranza était prosternée à ses pieds dans la douceur des premiers rayons du levant. Un troupeau de chèvres descendait une colline, et les chevreaux soudain emportés par la pente et par l'excès de leur vitalité déboulaient et rebondissaient, comme des balles. À l'ouest le pelage doré d'un champ de blé mûr ondulait sous la caresse d'un vent tiède. Un bouquet de palmiers masquait à moitié l'éclat argenté de la rizière hérissée d'épis adolescents. Le cèdre géant de la grotte ronfla comme un orgue. Robinson tourna quelques pages du Livre des livres, et ce qu'il lut n'était rien d'autre que le cantique d'amour de Speranza et de son époux. Il lui disait :

Tu es belle, mon amie, comme Thirsa, charmante comme Jérusalem.
Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres suspendues aux flancs de la montagne de Galaad.
Tes dents sont comme un troupeau de brebis qui remontent du lavoir.
Chacune porte deux jumeaux, et parmi elles il n'en est pas de stérile.
Ta joue est comme une moitié de grenade derrière son voile.
La courbure de tes reins est comme un collier, œuvre d'un artiste.
Ton nombril est une coupe arrondie où le vin aromatisé ne manque pas.
Ton ventre est un monceau de froment entouré de lis.
Tes seins sont comme deux faons, jumeaux d'une gazelle.
Ta taille ressemble au palmier, et tes seins à ses grappes.
J'ai dit : je monterai au palmier, j'en saisirai les régimes.
Que tes seins soient comme les grappes de la vigne, le parfum de ton souffle comme celui des pommes, et ton palais comme un vin exquis.

Et Speranza lui répondait :

Mon bien-aimé est descendu dans mon jardin aux parterres de baumiers pour y faire paître son troupeau et pour cueillir des lis.

Je suis à mon bien-aimé et mon bien-aimé est à moi, il fait paître son troupeau parmi mes lis.

Viens mon bien-aimé, sortons dans les champs,

Passons la nuit dans les villages.

Dès le matin nous irons aux vignes, nous verrons si la vigne bourgeoise.

Si les bourgeons se sont ouverts, si les grenades sont en fleur.

Là je te donnerai mon amour,

Les mandragores feront sentir leur parfum ! (...) (*Pacifique*, p. 154)

- une production écrite qui soit la lecture des lectures

Objectifs :

- Comprendre ce qu'apporte chaque lecture à la lecture, en montrant l'évolution à l'œuvre d'une lecture à l'autre et en mettant à l'épreuve l'immanence et la permanence du « texte ».

- Produire une lecture écrite de ses lectures.

Atelier 3. L'œuvre intégrale

Dans cet atelier nous invitons les participants à toucher, sentir et naviguer dans différentes éditions de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et de *Vendredi ou la vie sauvage*.

Il est important de créer dans la pièce où se déroulent les ateliers un coin plus intime, où les participants peuvent lire « de leur côté », en s'isolant du reste des activités. L'idéal étant bien sûr de disposer d'une salle entière à cet effet, où des exemplaires se trouvent disponibles en libre-service sur des tables que les lecteurs prennent avant de s'installer dans des fauteuils, chaises ou coussins de leur choix.

Règles du jeu :

Chaque participant choisit une œuvre et se donne une vingtaine de minutes de lecture « silencieuse » en choisissant un extrait avant de refermer son livre et produire une relecture-écriture de ce moment choisi. Il lira ensuite à voix haute l'extrait choisi et la réécriture de cet extrait, invitant à une discussion de ce qui s'est produit comme changements, comme expansions, comme suppressions d'une lecture à sa production.

Objectifs :

- Réfléchir à la question du choix et du découpage d'un extrait, question extrêmement importante dans l'enseignement de la littérature, toujours limité dans le temps.

- Prendre conscience de l'inventivité, de la création d'une parole nouvelle qui est à l'œuvre pendant et après toute lecture.

Atelier 4. Extraire l'écoute

Dans cet atelier les participants sont invités à reproduire la lecture d'un extrait qu'ils ne pourront pas lire sous forme de texte avant de s'écouter lire leur propre lecture de la lecture écoutée.

Règles du jeu :

Les participants reproduisent et écoutent l'extrait lu par les animatrices dans des oreillettes (écoute individuelle). Ils écrivent ensuite leur écoute avant de s'enregistrer à tour de rôle en lisant leur production. Ensuite, ils écouteront les morceaux les uns après les autres.

Objectifs :

- Écouter pour casser la matérialité de l'écriture et ouvrir le passage aux voix.
- Prendre conscience de l'inventivité, de la création de la parole nouvelle qui jaillit pendant et après toute lecture.

À la fin de la circulation entre les 4 ateliers les participants prendront un temps d'écriture « individuelle » (une individualité mise à l'épreuve ou redéfinie par l'échange collectif mis à l'œuvre dans chacun des ateliers) où ils produiront une première ébauche de leur Robinson. Ils entameront ensuite un deuxième tour de circulation avant de produire leur Robinson 'provisoirement définitif' auquel ils donneront voix devant les autres participants sur la scène. À la fin de leurs passages successifs dans les ateliers et de la production écrite qui s'en suivra, les lecteurs sont invités à passer dans une salle (ou coin, selon les possibilités logistiques) d'enregistrement, où leurs productions/lectures sont conservées sous format audio pour une diffusion ultérieure auprès de l'ensemble des participants et d'eux-mêmes, qui s'écouteront lire leur lecture de Robinson.

Réécrire : théorisation de l'*écouter lire* et de l'*écrire lire*.

Nous avons choisi des textes qui invitent à penser la notion de réécriture explicitement, tout en essayant de prouver que cette notion ne leur est pas propre, suivant l'idée d'Almuth Grésillon, chercheuse en littérature spécialisée dans la recherche génétique selon laquelle « il n'y a pas d'écriture sans réécriture, pas plus qu'il n'y a de phrase sans paraphrase, pas plus qu'il n'y a de formulation sans reformulation ». (Boré et Doquet-Lacoste, 2004 : 10-11). Ces propos

recueillis par Catherine Boré et Claire Doquet Lacoste pour le *Français aujourd'hui* et livrés au cours d'un entretien avec Jacqueline Authier-Revuz, autre chercheuse en linguistique française, reflètent son point de vue sur l'écriture en général, cette écriture qui ne se passe jamais donc, comme elle l'affirme plus haut, « sans réécriture » :

Ce qui m'intéresse, c'est bien écriture + réécriture, le couple. Et à l'intérieur des réécritures, il y a, en tout cas, quatre opérations qui sont présentes, quel que soit l'écrit, quel que soit le siècle, et quel que soit le processus scriptural : supprimer, ajouter, substituer, déplacer. J'irais jusqu'à parler d'universaux : quel que soit le cadre d'écriture en cours, ces quatre-là se retrouveront toujours à l'œuvre, y compris d'ailleurs chez des gens qui utilisent l'ordinateur. Vous les trouvez dans les écrits de personnes célèbres tout comme dans les brouillons d'élèves. (Boré et Doquet-Lacoste, 2004 : 10-11)

Authier-Revuz, quant à elle, complète en apportant un point de vue plus linguistique :

Mon champ de recherche, c'est d'abord celui de l'énonciation, conçue comme l'inscription d'un sujet dans son dire, dans sa parole et, plus particulièrement, celui de la « strate métalangagière » du dire : « métalangagière », c'est-à-dire chaque fois qu'il se manifeste des mots sur des mots, ou des mots à propos des mots, ou des mots se donnant à partir des mots qui sont là comme objets. Cette strate métalangagière inclut les deux volets de mon travail :

- a) La méta-énonciation, c'est-à-dire l'ensemble des formes de retour sur le dire. Elles peuvent être très marquées, explicites ; ou moins marquées comme des guillemets, des italiques, des intonations ; ou éventuellement non marquées, comme l'allusion, les jeux de mots sans guillemets. Donc c'est le retour de l'énonciateur sur son dire, manifesté immédiatement dans la linéarité : un dire redoublé par un commentaire méta-énonciatif. Et parmi tous ces commentaires, il y a la production d'une nouvelle formulation, je dirais que c'est un type de commentaire.
- b) La représentation du discours autre, qui est le discours rapporté au sens large ; mais il faut qu'il y ait « représentation » dans la mesure où précisément, ce qui caractérise tout ce champ, qui est immense, c'est une activité qui relève de la « strate métalangagière », d'un dire sur le dire. (Boré et Doquet-Lacoste, 2004 : 11-12)

Nous avons voulu à notre tour voir comment les processus de réécriture fonctionnent dans les deux Robinson de Tournier et voir si ces œuvres étaient représentatives de ce qu'est la réécriture (pour entamer à notre tour un travail-réflexion sur ce que peut être toute (ré) écriture). Or, ces œuvres semblent idéales non pas uniquement comme points de départ ou exemples pour des réécritures mais aussi pour une problématisation sur ce qu'est l'invention d'un discours sur le langage sous deux aspects.

En premier lieu, par le dépassement d'une simple réécriture adaptée aux jeunes/enfants qui pourrait sembler être *Vendredi ou la vie sauvage* au premier abord. En témoin, ces propos de Michel Tournier recueillis par Arlette Bouloumié en 1986 :

-Nathalie Ferré. *Vous avez écrit Vendredi ou les limbes du Pacifique. Puis vous avez écrit Vendredi ou la vie sauvage, pour les enfants je pense ?*

- Non. Je n'écris pas pour les enfants. Jamais. J'aurais honte de le faire. Je n'aime pas les livres écrits pour les enfants. C'est de la sous-littérature. Mais j'ai un idéal littéraire, des maîtres, et ces maîtres s'appellent Charles Perrault, La Fontaine, Kipling, Selma Lagerlöf, Jack London, Saint-Exupéry et pourquoi pas Victor Hugo. Or ce sont des auteurs qui n'écrivent jamais pour les enfants. Seulement ils écrivent si bien que les enfants peuvent les lire.

Quand j'écris, de trois choses l'une : ou bien cas exceptionnel, je déborde de talent, de génie, je suis au meilleur de ma forme, et j'écris d'emblée une œuvre si bonne que les enfants peuvent la lire et ça s'appelle *Pierrot ou les secrets de la nuit*, que je considère comme la meilleure chose que j'ai jamais écrite. Ou bien, je rate mon coup et j'écris *Vendredi ou les limbes du Pacifique* mais j'ai la force de le reprendre, et ça donne *Vendredi ou la vie sauvage*, qui n'est en rien une version pour les enfants mais simplement une version meilleure (...) (Bouloumié, 1986 : 21)

Il est vrai que dès les premières pages une comparaison nous oblige à constater une perte de parole des personnages : si dans *Pacifique* le dialogue entre le capitaine de La Virginie et Robinson annonce un récit plein de dialogues, plein de voix, le discours narrativisé et comme synthétisé des différents personnages dans *Vendredi ou la vie sauvage* peut faire penser à une simplification, voire à une mort de la prise de parole. De plus, le détail dans les descriptions dans *Limbes*, face à des descriptions presque pragmatiques, au service de l'intrigue dans *Sauvage*, donne peut-être l'impression d'un narrateur qu'on aurait fait taire, auquel on aurait enlevé la richesse de son dialogue pour privilégier la mise en avant d'événements, eux-mêmes choisis.

Et pourtant, une lecture plus attentive de *Sauvage* permet de s'apercevoir qu'il y a là toute une réflexion sur comment taire une parole pour mieux la retrouver, illustrée dans cet épisode qui, à notre sens, représente à lui seul la force du silence ainsi que la production, toute les deux inhérentes à toute réécriture. Il s'agit de l'épisode des perroquets dans *Sauvage*. Robinson et Vendredi sont réveillés un matin par des voix qui les appellent par leurs noms et qui leur volent leurs phrases par des répétitions incessantes. Face à cette attaque parolistique de ce qu'ils découvrent être des perroquets nouveaux arrivés sur l'île, les deux hommes inventent un langage de signes, pour ne pas trouver un écho dans chacun des mots qu'ils prononcent. Or la conclusion à laquelle cette situation les amène est vraiment intéressante concernant la question du langage :

– En vérité, lui dit Vendredi quelques jours plus tard, je crois que c'est une bonne leçon. Nous parlons trop. Il n'est pas toujours bon de parler. Dans ma tribu, chez les Araucans, plus on est sage, moins on parle. Plus on parle, moins on est respecté. (...)

Ainsi Robinson et Vendredi restèrent-ils silencieux plusieurs semaines. Un matin, les œufs des perroquets ayant éclos et leurs petits ayant appris à voler, il y eut un grand rassemblement caquetant sur le rivage.

Puis d'un seul coup, au moment où le soleil se levait, tous les oiseaux s'envolèrent vers le large, et on vit décroître et disparaître à l'horizon un gros nuage rond et vert comme une pomme.

Robinson et Vendredi se remirent à parler avec leur bouche, et ils furent tout heureux d'entendre à nouveau le son de leurs propres voix. Mais l'expérience avait été heureuse et salutaire, et souvent, désormais, d'un commun accord, ils se taisaient et ne communiquaient plus qu'avec leurs mains. (*Sauvage*, pp. 114-116)

De même, certains épisodes, peut-être jugés inadaptés pour un jeune public, qui semblent avoir disparu retrouvent une autre vie, une autre voix. C'est le cas de l'histoire d'amour avec l'île dans *Limbes* (pp. 138-139), apparemment absente de *Vie Sauvage*, mais réécrite à travers l'histoire d'amour de Vendredi avec la chèvre.

De manière générale, ces œuvres ouvrent une réflexion sur ce qu'est la recherche de son propre discours dans un monde hostile aux discours, c'est-à-dire dans un monde où on ne peut s'écouter que soi.

En effet Robinson travaille à trouver des voix, des interlocuteurs, pour rétablir le dialogue et la socialité nécessaires à toute humanité. C'est donc la question de la socialité qui est la plus représentée et interrogée dans les deux ouvrages. En effet, si « la solitude attaque l'intelligibilité des choses » (*Sauvage*, p. 63), la raison de vivre, ou plutôt d'écrire, est la projection d'un lecteur quand on écrit :

Le premier jour, je transitais entre deux sociétés humaines également imaginaires : l'équipage disparu et les habitants de l'île, car je la croyais peuplée. J'étais encore tout chaud de mes contacts avec mes compagnons de bord. Je poursuivais imaginativement le dialogue interrompu par la catastrophe. (*Pacifique*, p. 61)

Effectivement, même si Robinson écrit ou se parle dans la « solitude » il le fait à et au nom de tous, ce que montrent l'usage de l'écriture impersonnelle et l'utilisation du pronom « nous » suivie de l'universalité du présent de vérité générale : « Telle est l'image que nous nous faisons toujours à peu près de l'acte de connaissance, la chandelle figurant le sujet connaissant, les objets éclairés représentant tout le connu. » (*Pacifique*, p. 111)

Ainsi, la question de la socialité est traversée par la question d'une invention de langage qui passe par la projection d'interlocuteurs et par la volonté de laisser une trace écrite, d'abord par le journal et, ensuite, linguistique. Que va faire un Robinson seul en manque de sociabilisation ? Lire, écrire, inventer un nouveau langage avec un nouveau partenaire comme pourrait l'être l'île, Vendredi, ou encore, on peut l'imaginer, le nouveau mousse à la fin de l'intrigue. Finalement, Robinson se donne les moyens de (se) raconter son histoire dans un espace sans temporalité et dont lui-même doit marquer l'historicité.

Or c'est ce même racontage qui semble repris dans *Vendredi ou la Vie Sauvage*, où, à première vue, c'est plutôt l'intrigue, le conte, qui est privilégié. Raison pour laquelle on l'aurait classé dans cette littérature « de jeunesse » dont l'appellation semble d'emblée la catégoriser comme plus accessible et transparente. Or le fait même que ce qui semble se passer soit le fait de raconter une intrigue, une histoire, et suivant la théorisation du « racontage » de Walter Benjamin reprise par les travaux de Serge Martin, serait tout le contraire d'une perte. Puisque c'est dans ce « racontage » que se trouve la clé d'une invention de langage socialisée, traversée par la collectivité lectrice-interprétative :

Une fois mise en place la domination de la bourgeoisie, dont l'un des instruments les plus importants à l'époque du haut capitalisme est la presse, une forme de communication fait son apparition (...) c'est l'information. (...) l'information prétend être immédiatement vérifiable. Sa qualité première, c'est donc d'apparaître comme 'compréhensible en soi' (...). Le récit (...) ne vise pas à transmettre le pur 'en soi' de la chose, comme le ferait une information ou un compte-rendu. Il immerge la chose dans la vie du rapporteur, pour ensuite l'en ressortir. Ainsi le récit garde la trace du raconteur comme la trace de la main du potier sur la coupe d'argile. (Benjamin, 2014 : 18)

Les ouvrages de Michel Tournier sont une recherche permanente de voix dans le silence vocal. Cette transformation d'un objet inerte en concert symphonique se matérialise à notre sens dans la victoire d'un combat difficile, silencieux, qui se déroule à la fin des deux ouvrages entre *Vendredi* et le bouc qui, après sa mise à mort, devient cet instrument aux différentes tonalités, qui chante, joue et travaille avec le vent pour qu'on l'entende à travers les mers :

Vendredi fixa de chaque côté du crâne une aile de vautour pour rabattre sur les cordes le plus faible souffle de vent. Puis la harpe éolienne trouva place dans les branches d'un cyprès mort qui dressait sa maigre silhouette au milieu des rochers, en un endroit exposé à toute la rose de vents. A peine installée d'ailleurs, elle émit déjà un son flûté, grêle et plaintif, bien que le temps fût tout à fait calme. *Vendredi* écouta longtemps cette musique si triste et si douce qu'elle lui donnait envie de pleurer. (*Sauvage*, p. 135)

Une telle activité nous amène à questionner comment faire de la lecture une expérience en classe de langue/littérature ? Et au-delà, bien évidemment, une expérience pour la vie, si nous nous situons dans cette « perspective actionnelle » si en vogue aujourd'hui en didactique des langues, dans laquelle l'apprenant est perçu avant tout comme « usage social ». Ainsi, on pourrait faire un retour critique vers ces textes officiels qui guident, prescrivent ou réduisent l'enseignement linguistique et plus largement langagier. L'« approche actionnelle » défend un apprenant usager social, futur citoyen, la formation des lecteurs se devant d'être une formation pour des participants actifs à la société ; cependant, les moyens, le « comment » reste moins

abordé pour l'instant. D'autant plus qu'on peut déjà s'interroger sur les notions de « sujet », « individu » ou encore « société » qu'une telle approche sous-tend.

Un regard sur le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL) donne une idée de la représentation de la littérature dans la classe de langue. Le CECRL situe le texte littéraire dans l'usage esthétique et poétique de la langue :

L'utilisation de la langue pour le rêve ou pour le plaisir est importante au plan éducatif mais aussi en tant que telle. Les activités esthétiques peuvent relever de la production, de la réception, de l'interaction ou de la médiation et être orales ou écrites (...). Elles comprennent des activités comme

- (...)

- la réécriture et le récit répétitif d'histoires, etc.

- l'audition, la lecture, l'écriture ou le récit oral de textes d'imagination (...)

- le théâtre (écrit ou improvisé)

- la production, la réception et la représentation de textes littéraires comme

- lire et écrire des textes (nouvelles, romans, poèmes, etc.)

- représenter et regarder ou écouter un récital, un opéra, une pièce de théâtre, etc. (CECRL, p. 47)

Le CECRL cherche à faire reconnaître l'utilité sociale de la littérature en recourant à trois dimensions : esthétique, éthique et langagière. Mais, malgré cette reconnaissance et cette volonté de légitimer « l'utilité » de la littérature aujourd'hui, nous pensons, ainsi que se le demande la didacticienne suisse Chiara Bemporad, que la question à se poser est « comment on peut introduire la littérature dans le projet des apprenants pour qu'ils se l'approprient ensuite dans leur agir social » ? (Bemporad, 2010 : 21)

Nous proposons comme réponse la problématisation de l'expérience telle qu'elle a été pensée par John Dewey, qui la présente comme projet travaillé au sein du flux de l'existence :

Nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. Il peut s'agir d'un travail quelconque que l'on termine de façon satisfaisante ; d'un problème que l'on résout ; d'un jeu que l'on poursuit jusqu'au bout ; d'une situation quelle qu'elle soit (...) qui est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'une expérience. (Dewey, 2010 : 80-81)

Ainsi l'expérience langagière participe de ce travail dans lequel on reçoit en même temps qu'on produit. Elle est un continuum de paroles toujours engagées et réengagées, prenant part à « cette combinaison particulière », pour reprendre ces mots de Dewey cités au début de notre propos : « Nous faisons quelque chose à la chose qui, à son tour, nous fait ensuite quelque chose » (Dewey et al., 2011 : 223).

Il faudrait donc commencer à envisager l'enseignement de la littérature, et l'enseignement en général, comme un travail de recherche, de tâtonnements, de tentatives et surtout de construction autonome d'un langage propre, dans laquelle la production finale n'est jamais vraiment finalité mais plutôt ébauche d'une suite toujours à reprendre puisque « la pensée se produit quand les choses sont incertaines, douteuses ou problématiques » et puisque « toute pensée est recherche » (Dewey et al., 2011 : 232).

L'expérience littéraire est une production *de* plusieurs qui est reprise à plusieurs, car, chez John Dewey, c'est aussi la question de la socialité qui semble rendre possible une expérience. Ce qui prouve à quel point les œuvres de Michel Tournier permettent d'engager un travail de lecture-écriture expérientiel tenant compte de la collectivité toujours à l'œuvre dès qu'il y a création-invention de discours :

Il faut garder présent à l'esprit qu'en fin de compte l'efficacité sociale signifie ni plus ni moins que la capacité de participer à une expérience partagée. Elle couvre tout ce qui fait que notre propre expérience a plus de valeur pour les autres et tout ce qui nous permet de participer d'une manière plus riche aux expériences valables des autres. La capacité de produire et de jouir des arts, la capacité de se distraire, l'utilisation significative du loisir sont des éléments plus importants que les éléments traditionnels le plus souvent associés à la citoyenneté. (Dewey et al., 2011 : 205)

Ce que nous aurons donc essayé de mettre en place dans ces ateliers du 21 octobre 2017 c'est la résonance de ces voix, le passage d'une voix, telle qu'elle est mise à l'œuvre dans un texte comme celui de Michel Tournier. Notons ce « un texte », l'idée étant de ne pas considérer le texte de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* comme un texte distinct de *Vendredi ou la Vie sauvage*. Non, l'idée est plutôt de penser le texte non plus comme texte, extrait, etc., mais comme une amplification de voix, des voix. Un faire sujet. C'est aussi aller au-delà du traitement de l'extrait tel qu'il est souvent pensé dans l'enseignement des langues étrangères, et proposer une nouvelle manière d'aborder du coup non plus le texte mais l'écoute des lectures de ce qu'on appelle usuellement un texte.

N'est-ce pas déjà à travers des ateliers comme ceux-ci qu'émerge une trajectoire de lecteur ? Et surtout, une invention collective de langage qui devient singulière(ment) traversée par les autres ?

Et puisque la didactique est aussi, comme on l'a vu j'espère, une affaire d'imagination – autre manière, et très efficace, de se déplacer... –, rêvons un peu pour terminer. Comment faire en sorte qu'il ne s'agisse pas seulement de préparation, mais qu'il y ait préalablement une véritable conception (pour reprendre la distinction proposée plus haut) prise en charge par les élèves eux-mêmes ? C'est-à-dire, concrètement, comment faire en sorte que les élèves aient à se demander d'abord : « Pourquoi allons-nous maintenant faire une explication de textes ? Quel texte allons-nous choisir, et sur quels critères ? Quelles tâches allons-nous réaliser sur ce texte, et pourquoi ? Quels moyens allons-nous nous donner pour le faire ? Combien de

temps nous donnons-nous ? Qui se charge de quoi ? », etc. Autrement dit, imaginons comment faire pour que cette activité fatalement très directive, normée et ennuyeuse lorsqu'elle est imposée, collective et habituelle, se fasse plus rarement mais en tant que mini-projet autonome, original et mobilisateur. On aura alors pleinement réconcilié l'explication traditionnelle avec la nouvelle perspective actionnelle, en parvenant à faire en sorte que le dire scolaire sur le texte littéraire soit, dans l'espace même de la classe, un véritable faire social. (Puren, 2006 : 16-17)

Bibliographie

BEMPORAD, Chiara. (2010). « Le Cadre et la littérature. Proposition d'une articulation possible » [on-line]. 11e Rencontres des Chercheurs des didactiques des littératures, Genève, mars 2010. [disponible le 21 décembre 2017]

<URL: http://www.unige.ch/litteratures2010/contributions_files/Bemporad%202010.pdf>.

BENJAMIN, Walter (2014). *Le raconteur : à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*. Édité par Daniel Payot. Traduit par Sibylle Muller. Strasbourg : Circé.

BORE, Catherine, DOQUET-LACOSTE, Claire. (2004). « La réécriture questions théoriques », *Le français aujourd'hui*, n° 144, pp. 9-17.

BOULOUIMIE, Arlette (1986). « Tournier face aux lycéens », *Le Magazine littéraire*, pp.20-21.

CERTEAU, Michel de (1990). *L'Invention du quotidien*. Édité par Luce Giard. Paris : Gallimard.

DEWEY, John, MEURET, Denis, ZASK, Joëlle, DELEDALLE, Gérard (2011). *Démocratie et éducation*. Paris : Armand Colin.

LAUDET, Patrick (2014). « Explication de texte littéraire : un exercice à revivifier, intervention en séminaire national » [on-line]. Eduscol : Ressources pour l'enseignement du Français. [disponible le 21 décembre 2017]

<URL: http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/68/6/RESS-ECOL-COLL-LGT_intervention_Laudet_explication_texte_289686.pdf>.

MARTIN, Serge (2014). *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan.

MARTIN, Serge (2017). *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Malissard: Aleph Editions.

MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, impr. 2009.

PUREN, CHRISTIAN (2006). « Explication de textes et perspective actionnelle : la littérature entre le dire scolaire et le faire social » [on-line], *Site de l'Association des Professeurs de Langues Vivantes*, [disponible le 20/10/2017]

<URL: <http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article389>>.

RANNOU, Nathalie, AHR, Sylviane (2013). « L'expérience du sujet lecteur : travaux en cours », *Recherches & travaux*, n°83. Grenoble : Université Stendhal.

ROUXEL, Annie, BRILLANT-RANNOU, Nathalie (2011). « Lire avec son corps : l'écoute de soi lisant » [on-line], *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*, actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, 26-27 mai 2011. [disponible le 21/12/2017]

<URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?lire-avec-son-corps-l-ecoute-de.html> >.

TOURNIER, Michel (1967). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard, collection Folio, 1972.

TOURNIER, Michel (1971). *Vendredi ou la vie sauvage*. Paris : Flammarion jeunesse.