

LA LETTRE, LE MOT, LE TEXTE

PIERRE BRUNEL

*Université de Paris-Sorbonne
Institut Universitaire de France*

Le vertige de la page blanche n'a pas troublé le seul Mallarmé. Il saisit quiconque tente d'écrire en ayant conscience que tout a été dit, et que l'on vient trop tard. Plus l'écrivain est avancé dans le temps, plus il redoute, selon la formule de Valéry, que son cerveau soit fait de la pâte grise des livres. Cette surcharge, cet héritage étouffant est à l'origine d'une traversée du désert, d'un désert qui n'est pas le vide, mais le trop plein.

Le vide, J.M. G. Le Clézio semble le redouter encore, quand il écrit dans *Le Livre des fuites*, en 1969:

Je voudrais que cesse un jour le mince rempart de papier blanc qui me protège, qui me sépare (...). La grande hypocrisie de l'écriture (...), c'est donc cette matière qui s'interpose, entre moi et moi, ce chemin détourné par lequel je m'adresse¹.

Ce vide est virtuellement riche de ce qui devrait être un plein, de ce qui va être écrit. Or, comme l'a noté Estelle Mariotte, «Si la page non écrite peut être assimilée à un désert mental, c'est qu'elle contient virtuellement toutes les pensées, tous les mots pour les exprimer, mais qu'elle n'en livre rien, obstacle rétif à la phrase tâtonnante, qui s'arrête avant d'avoir cerné la globalité de l'expansion du discours²».

Autre source de déception, ou de frustration, pour Le Clézio: la divergence entre un imaginaire sans limites et un matériau linguistique inadéquat. «Il n'y a pas de papier blanc, ni de tortillon noir qui avance en tressautant sur lui-même», écrit-il. «Il n'y a pas

1. *Le Livre des fuites*, Gallimard, 1969, rééd. coll. L'Imaginaire, p. 58.

2. *Imaginaire et mémoire du désert chez Le Clézio*, Paul Bowles et T.E. Lawrence, thèse, Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand, 2000, p. 288.

tout ça. Il n'y a que le vide épouvantable que je mesure sans cesse, l'infini que j'arpente avec mon mètre pliant à la fin³». Pour lui faire place, et aussi pour rappeler la limite qu'il constitue sur la page même, Le Clézio, en 1980, a choisi de ménager, pour le texte imprimé de *Désert*, une marge d'une largeur inhabituelle qui correspond à près de la moitié de la page. En 2000, approchant de la soixantaine, il reste pourtant l'un des écrivains français les plus productifs, et assurément la liste déjà longue de ses œuvres se prolongera au XXI^e siècle, comme celle de Philippe Sollers ou de Patrick Modiano.

Après maintes métamorphoses, Philippe Sollers a évolué vers une littérature facile (*Passion fixe*, en 2000), commerciale même (son *Casanova* de 1998), avec une boulimie d'écriture qui va de pair avec une médiatisation croissante. Patrick Modiano, au contraire, publie des livres plus rares, plus brefs, et, son naturel timide aidant, il se montre d'une discrétion extrême sur les ondes ou sur le petit écran. J.M.G Le Clézio, lui, a choisi l'ailleurs et c'est de loin que nous parviennent ses messages, parfaitement relayés, il est vrai, par les éditions Gallimard. À un Sollers qui écrit trop, qui parle trop, on opposerait volontiers des écrivains du silence, comme Louis-René des Forêts, dont *Ostinato*, «*work in progress*» promis à l'inachèvement comme la Troisième Sonate pour piano de Pierre Boulez, a été le plus beau livre de 1998 et sans doute de la dernière décennie du XX^e siècle. L'éditeur présente comme un recueil de fragments ce volume de 232 pages, publié au Mercure de France, «son état provisoire excluant toute possibilité d'organisation et sa nature même la perspective d'un aboutissement». *Ostinato*, fruit d'un effort obstiné, est ouvert comme désespérément sur un XXI^e siècle qui, pas plus que son auteur, ne lui donnera fin. C'est, souligne l'épigraphe empruntée au chant XXVI de l'*Inferno* de Dante, «comme une langue en peine de parole (qui) jette le bruit de sa voix au dehors», et Louis-René des Forêts se présente comme «celui qui cherche dans le tourment des mots à traduire le secret que sa mémoire lui refuse⁴».

Entre silence et parole, il y a ce tourment des mots, et peut-être aussi la tourmente des mots. C'est sur elle que je voudrais attirer l'attention, au tournant du XX^e et du XXI^e siècle, en cherchant des exemples, non dans la production courante, qui encombre des librairies devenues fonds de commerce, mais dans une littérature qui se situe délibérément en avant. Elle n'est pas nécessairement l'œuvre d'écrivains nouveaux, mais de ceux qui, comme ceux déjà nommés, ont été des figures de proue dans les dernières décennies.

L'écriture se rompt quand le silence vient briser le langage ou quand ce langage même se brise. On entre alors dans ce qu'Estelle Mariotte, dans une thèse récente, a appelé «la parole fracturée». «Avec ses limites attestées», écrit-elle, «la parole cherche à composer avec le silence dans le temps même de sa profération». «La notion de fracture», note-t-elle encore, «dépasse l'idée de pause silencieuse⁵». C'est cette parole fracturée que je voudrais étudier en passant de la lettre au mot, et du mot au texte.

3. *Le Livre des fuites*, p. 237.

4. Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Mercure de France, 1998, p. 13.

5. Estelle Mariotte, *Imaginaire et mémoire du désert chez T.E. Lawrence, Paul Bowles et J.M. G. Le Clézio*, thèse soutenue le 31 mars 2000 à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrant, inédite, p. 293-294.

1. La lettre

La fracture, sous sa forme suprême, est l'explosion du langage qui disperse ses composantes les plus simples, les lettres. L'idée d'une attention à la lettre est ancienne (Plutarque et l'*epsilon* de Delphes). Elle a ouvert l'une des voies de la modernité poétique, aboutissant par exemple au recueil poétique de Jacques Roubaud, en 1965. Cet *epsilon*, il est vrai, est celui de l'algèbre plus que celui du temple grec. Roubaud, mathématicien et poète, et à cause de cela doublement à sa place dans l'Oulipo, a voulu marquer par ce titre la relation avec la théorie des ensembles. Familier des échecs et du jeu de go, il a multiplié des sonnets en vers blancs ou rimés ou en prose, les numérotant, faisant de chacun d'eux un pion sur une table de jeu, de jeu ultra-sophistiqué. Ce jeu ne recouvre pas du vide, bien au contraire. Comme le fait observer Marie-Claire Bancquart, «le caractère ludique de l'entreprise est aussi un exercice pour «prendre distance surveiller tenir au loin être/ordre être calme revenu». La précision mathématique, qui permet aussi un grand nombre de combinaisons, enserme et traduit le mouvement de la vie, comme quand Roubaud dit la perte des «éblouissantes fougères de l'enfance» (dans le GO 33)⁶».

Le nom de Roubaud fait penser à Rimbaud, moins au trouvère du Moyen Âge qu'au génial adolescent dont Hugo Friedrich a fait, avec Mallarmé, l'un des deux pères fondateurs de la modernité dans la poésie européenne⁷.

Au cœur de l'explosion qui correspond aux deux lettres dites «du Voyant», en mai 1871, et particulièrement dans la seconde, la plus longue, le 15 mai, le poète désireux de «souffle (r) sur (l) es rimes», de «brouille (r) (l)es hémistiches», d'en finir avec le jeu moisi du vers, invitait à «trouver une langue», à aller peut-être vers le temps d'un «langage universel». Ce qui suit n'est pas tant un appel à privilégier la lettre qu'une mise en garde pour ceux qui sont hantés par les dictionnaires :

il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie!⁸.

Mais peu de temps après, Rimbaud écrivait le sonnet des «Voyelles», une série de mystérieuses variations sur chacune des voyelles de notre alphabet. Si l'*e* n'allait pas vers l'*epsilon*, l'*o* tendait *in fine* vers l'omega, celui de l'Apocalypse, «suprême Clairon plein des strideurs étranges,/Silences traversés des Mondes et des Angés», mais aussi «rayon violet de ses Yeux⁹». Le second vingtième siècle a été très attentif à ce texte devenu illustre, depuis l'essai piquant d'Étiemble, *Le Sonnet des voyelles* (Gallimard, coll. «Les Essais», 1968) jusqu'à l'habile reprise faite par l'ami de Jacques Roubaud, Georges Perec, dans son roman de 1969, *La Disparition*. Il tenait la gageure, dans ce roman de quelque 300 pages dont il faisait disparaître la lettre *e*, de récrire «Voyelles» sous le titre

6. Marie-Claire Bancquart, *La Poésie en France du Surréalisme à nos jours*, Ellipses, 1996, p. 85.

7. *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1955, trad. fr. *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, 1999.

8. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. de Pierre Brunel, Librairie Générale Française, La Pochothèque, 1999, p. 246.

9. Éd. cit., p. 280.

de «Vocalisations». À *e* il substituait «un blanc», c'est-à-dire qu'il pratiquait une fracture tout en donnant l'apparence de ne pas rompre le *continuum* du langage.

Il y a bien eu une théorie de la lettre dans la poétique de Rimbaud, à un moment qui se situe entre mai 1871 et l'été 1873, celui d'*Une saison en enfer*, quand, au début de «Délires II. — Alchimie du verbe», de «l'histoire d'une de ses folies», il racontait : «J'inventai la couleur des voyelles! *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne»¹⁰.

Lui-même avait alors renoncé à cette entreprise mais, au-delà de lui, il ouvrait la voie à l'instrumentalisme d'un René Ghil et à son *Traité du verbe* (six éditions successives de 1885 à 1906) ou au sonnet en-yx de Mallarmé («*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*»). Il laissait pressentir aussi le lettrisme d'Isidore Isou, mouvement fondé en 1946 par cet écrivain d'origine roumaine, né en 1925, qui voulait isoler les lettres comme matériaux ultimes de la langue, et jouer avec elles sans tenir compte des règles lexicales et syntaxiques. Dans un manifeste, «Qu'est-ce que le lettrisme?» publié en 1947 par la revue *Fontaine*, Isou définissait la «lettrie» comme «l'art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes». En voici un exemple, le début de «Larmes d'une jeune fille», dans les *Poèmes graves* de 1947¹¹:

M dngoun, m diahl hna îou
 hsn îoun înliahhl M pna iou
 vgaîn set i ouf ! saî iaf.

Isidore Isou vit toujours mais, semble-t-il, ne produit plus. Étiemble, dans *Hygiène des lettres*, l'avait ridiculisé et humilié. Pourtant il reste quelque chose de la fascination de la lettre chez les écrivains d'aujourd'hui, et il n'est pas impossible qu'on assiste à de nouvelles poussées de lettrisme ou de paralettrisme au XXI^e siècle. Je voudrais en donner quelques signes, précurseurs ou non.

Le premier est la tentation alphabétique. Je ne pense pas ici au goût de nos contemporains pour le dictionnaire, à cette *Dicomania* à laquelle la revue *Critique* consacrait l'un de ses numéros en janvier-février 1998. Mais à l'organisation d'un ouvrage littéraire en suivant l'ordre alphabétique. Paul Valéry avait fait à partir de 1924 une tentative en ce sens, sans jamais aboutir à un résultat complet. Il s'agissait de composer 24 poèmes en prose à partir des 24 lettres, en laissant de côté K et W considérés comme inexploitable, — une cosmochronie et aussi un cycle érotique inspiré par Catherine Pozzi. Je trouve significatif que cet *Alphabet* ait été publié en 1999 par Michel Jarrety dans une collection à grande diffusion, le Livre de poche, alors que la première édition, chez Auguste Blaizot en 1976, était passée inaperçue sauf des bibliophiles clients de ce libraire hyperspécialisé. Valéry a eu des continuateurs en poésie, comme Michel Butor, toujours séduit par des formes d'organisation rigoureuses. *Conditionnement*, en 1967, en constituait un parfait exemple. Butor y procédait par séquences alphabétiques véritablement suivies ou récurrentes (z, y, x, w, v, u, t, puis t, u, v, w, x, y, z) ou par la mise en valeur d'une lettre isolée (v, l). Les séquences alphabétiques se continuent par des séquences chiffrées. Significativement, ce

10. *Ibid.*, p. 428.

11. Voir Marie-Claire Bancquart, *op. cit.*, p. 50

texte continu d'une dizaine de pages commence sous le double signe de la «cassure», de la «déchirure» et de la «suture». À la faveur de cette tension des contraires, la lettre pure s'isole sur le blanc de la page:

arrêtez
une goutte d'alcool
gris chrome fêlure
rupture
je ne le supporte pas
une goutte de teinture
violet mourir v
cassure¹².

Le poème de Butor est resté suspendu sur la lettre w, dont s'est saisi Georges Perec pour son livre de 1975, *W, ou le souvenir d'enfance*, qu'on met dans les programmes scolaires et universitaires au tournant de l'an 2000. Il tient la gageure que n'avait pas voulu tenir Valéry, en choisissant l'une des deux lettres que l'auteur d'*Alphabet* disait «les plus embarrassantes et d'ailleurs les plus rares en français¹³». L'autre lettre, Kafka aidant, est devenue un phare, ou un soleil noir, pour le XX^e siècle finissant, puisque la série d'*Autrement* consacrée aux mythes lui a récemment réservé un numéro entier. Dans la double autobiographie de Perec, tour à tour indirecte et directe, W est le nom d'une île utopique, puis contre-utopique. C'est aussi un résidu du nom de la mère polonaise disparue et du camp d'extermination d'Auschwitz où elle a sans doute péri et auquel l'île W finit par ressembler étrangement.

L'attention soutenue à une lettre est aussi pour l'écrivain d'aujourd'hui un point de départ. L'un des plus beaux exemples en est *La Jalousie*, troisième roman publié d'Alain Robbe-Grillet en 1957. En 1954 avait paru, sous le pseudonyme de Pauline Réage, un roman érotique superbe et vite devenu célèbre, *Histoire d'O* (on sait aujourd'hui que l'auteur en était Dominique Aury égérie de Jean Paulhon et toute-puissante à la NRF). *La Jalousie* pourrait être l'histoire d'A. Le personnage féminin et central, véritable point de focalisation dans le roman puisqu'elle est observée à travers la jalousie de la maison coloniale par un mari jaloux, n'est désigné que par cette initiale tout au long du livre, et encore en 1961 dans le film réalisé par Alain Resnais sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*. *À* d'Alain, des deux Alains ? *A* de la mythique Arachné, comme j'essaie de le démontrer ailleurs¹⁴ ? *A* initial, qui veut être au commencement du texte et au commencement de tout ?

La spéculation sur la lettre reste importante dans la littérature d'aujourd'hui. L'exemple d'*A* prouve qu'elle n'est pas le fantasme obsédant de candidats à la folie, le signal planté

12. *Conditionnement*, sur des peintures d'Edmund Alleyne, Paris éd. Gabriel Blumenthal Mommato, 1967, Montréal, éd. Galerie Soixante, 1967, et dans *Opus international* n°3, octobre 1967. Le texte a été repris dans le livre de François Aubral, *Michel Butor*, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui» n° 209, 1973, p. 118-124.

13. Paul Valéry, *Alphabet*, éd. de Michel Jarrety, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1999, p. 41.

14. Article «A» dans le Dictionnaire des mythes féminins à paraître en 2001 aux éditions du Rocher. Livre en préparation qui sera intitulé *Le Léopard et l'Araignée*.

et mobile à la fois autour de l'abîme. On assiste plutôt à un minimalisme en littérature comparable au minimalisme en musique (celui du compositeur estonien Arvo Pärt, par exemple). Ce minimalisme n'est pas exclusif d'une ambition de totalité quand on passe de la lettre, ou de la séquence de lettres, à l'alphabet tout entier. En veut-on un dernier exemple ? Au moment où la littérature féminine occupe en France le devant de la scène, et ne recule pas devant l'expression crue des désirs et des perversités, Catherine Cusset propose un roman, *Jouir* (1998) où se multiplient, autour d'une héroïne qui lui ressemble, des partenaires masculins ou féminins, homosexuels ou hétérosexuels, vieux ou jeunes, beaux ou laids, qui ne sont désignés que par les lettres dansantes d'un alphabet en désordre, *lista numerosa* d'un nouveau genre autour d'un Don Juan au féminin.

2. Le mot

La littérature contemporaine accorde un statut important au mot. Jean-Paul Sartre en a dit l'importance, pour le jeune Poulou, et pour ce qu'il est devenu, — lui-même —, dans un livre majeur, intitulé simplement *Les Mots* (1963, 1964), qui lui a valu le prix Nobel de littérature, mérité et refusé. Sans doute se contente-t-on dans les cas ordinaires, les plus fréquents, de laisser s'écouler le flux verbal, qu'il soit normalement organisé ou non. Mais plusieurs types de brisures peuvent se produire, d'inégale fréquence ou d'inégale importance.

1. La moins audacieuse, et la moins originale, est l'arrêt sur un mot qui, dans la phrase ou dans le texte tout entier, retient l'attention et l'esprit du lecteur. Mallarmé ne procédait pas autrement dans «Je dis une fleur», montant vers un substantif qui, ensuite, commande tout. Et l'un des critiques les plus inventifs de notre temps, Jean Paris, a bien montré comment, chez James Joyce, «la clé de *Dubliners* est livrée dès la première page, par les trois mots qui intriguent tant le narrateur : *paralysie*, *gnomon* et *simonie*. Paralysie : perte totale ou partielle de l'aptitude aux mouvements volontaires. Gnomon : ancêtre du cadran solaire, instrument dont se servaient les anciens pour déduire de l'ombre portée d'un petit style la hauteur du soleil et, par suite, l'heure approximative. Simonie : crime qui consiste à trafiquer des choses spirituelles et sacrées¹⁵».

Sans doute le mot accentué, quelquefois le mot butoir ne doit-il pas seulement son relief à son aspect incongru, mystérieux ou simplement sonore.

Comme l'écrit l'essayiste suisse Georges Haldas, «le mot enferme, la suggestion rayonne¹⁶». Ainsi, avant même d'écrire et de publier *Désert* en 1980, J.M. G. Le Clézio expliquait au journaliste Pierre Lhoste en 1971 que «le mot *sable*, c'est le désert, la mer minérale, la pierre devenue mer, et c'est fascinant¹⁷». Évocateur du désert, mais aussi du temps, le mot «sable» est riche d'harmoniques dans *La Chevelure de Bérénice* de Claude Simon, comme si, à lui seul, il évoquait, tel l'Antiochus de Racine, «l'Orient» laissé «désert» par le départ pour Rome d'une autre Bérénice :

15. Jean Paris, *James Joyce par lui-même* (réduit par la suite à *James Joyce*), éd. du Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1957, p. 95.

16. *Carnets du désert*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 27.

17. Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M. G. Le Clézio*, Mercure de France, 1971, p. 42.

Sur le flanc lisse de la dune le vent avait dessiné des stries parallèles dans le sable sinueuses comme les veines d'une planche¹⁸.

L'évocation est si forte, ou plutôt si pénétrante, que la phrase, l'alinéa restent suspendus dans une absence de toute ponctuation comme la fleur mallarméenne est l'absente de tous bouquets.

Le mot-titre a un rôle essentiel à jouer. Il est franchement déclencheur dans *Désert* de Le Clézio, ou, si c'est un nom propre —, dans *Méroé* d'Olivier Rolin (1998), évocateur d'un autre désert, présent en 1991 dans un autre roman de Le Clézio, *Onitsha*, celui du Soudan (et c'est le mot Soudan qui lance le texte tout entier de Rolin, suspendu à la fin sur «Cause toujours»). Mais il peut disparaître du corps du livre, comme c'est le cas dans *Archipel* de Michel Rio, un livre qui passa presque inaperçu lors de sa première publication, en 1987, et qui, réédité en 1997, a bénéficié de la vogue nouvelle, et internationale, de cet écrivain. Rien n'est moins archipélique en apparence, que cette école anglaise, Hamilton School, où se déroule l'action du roman. C'est une sorte de «hortus conclusus» où la maîtresse du lieu, Alexandra Hamilton, ferait figure de Sulamite. Mais autour d'elle gravitent ceux dont elle fascine le regard de voyeur, — le narrateur, un adolescent de seize ans, un sexagénaire, physiquement monstrueux, Leonard Wilde, le bibliothécaire, encyclopédiste à ses heures. L'école se trouve, il est vrai, à Jersey, dans l'archipel anglo-normand. Mais surtout Michel Rio veut suggérer que «ces gens» qui sont là, dans ce lieu protégé, «s'observent, se parlent, s'aiment sans s'atteindre, semblables à ces îles à la fois réunies et isolées par l'eau, solidaires et solitaires, qu'il est convenu d'appeler archipel»¹⁹.

2. Pour dire les éléments, peut-être faudrait-il substituer l'onomatopée au mot. Dans *Désert* de Le Clézio, Lalla utilise des appellations fondées sur une harmonie imitative. Ainsi le vent s'appelle Wooooohhhh, comme cela, en sifflant²⁰.

Estelle Mariotte commente joliment cette invention verbale : «Ce nom», explique-t-elle, «existe autant par ses sonorités que dans l'espace de la page, avec sa composition croissante, puis décroissante (...)». Par le simple usage de l'onomatopée, le vent existe tout entier dans l'écriture : il se lève, souffle, puis s'apaise. En outre, le mimétisme du langage ne reproduit pas seulement l'objet : il le crée, et le mouvement s'opère non plus du lieu à l'être, mais de l'être au lieu. Et cette double relation permet de rendre compte du vent de la manière favorable, de s'en faire un allié en dépit des «quelques toits et quelques murs (qu)'il s'amuse à arracher». Rien d'étonnant, alors, à ce que ce vent s'humanise finalement dans ce courant de langage, et «écarte les herbes jaunes comme une main qui passe²¹».

L'invention d'un nouveau langage se fait ici à partir d'un assemblage nouveau de lettres. Elle peut aussi procéder de la mutilation du mot. Raymond Queneau, en 1947, en donnait quelques plaisants exemples dans ses *Exercices de style* («Aphérèses», «Apocopes», «Syncope»). Avec *Progénitures* de Pierre Guyotat, en l'an 2000, c'est une véritable tempête qui souffle sur les mots. Il ne faut pas moins de 810 pages à cet écrivain isolé,

18. Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, éd. de Minuit, 1983, p. 8.

19. Présentation du livre dans la rééd. Points p. 578 d'*Archipel*, éd. du Seuil, 1997.

20. *Désert*, Gallimard, 1980, rééd. Folio n° 1670, p. 80.

21. Thèse citée, p. 232.

mais protégé par Antoine Gallimard, pour aller au terme provisoire de son entreprise : un livre illisible pour tout autre que lui-même, qui d'ailleurs lit à haute voix les premières pages sur un disque-compact de 34 minutes joint au volume. Patrick Kéchichian, présentant *Progénitures* dans *Le Monde des livres* du 31 mars 2000, reconnaît que c'est, «dans l'acceptation courante et les limites du mot», un livre «illisible». À titre d'exemple, cet échantillon, prélevé sur la page 506:

La corn'l'poang son maîtr', flechir son gienou au tas, e va-t-y, patt'
mandibul'ventr'bondé d'chié d'homm', detaler l'poil l'con la femell'.

Écoutant l'enregistrement, le critique croit pourtant pouvoir constater «que quelque chose se produit, qu'un texte est là, qu'il vit comme voix, corps, monde et rythme. Que ce texte est un système logique, un organisme cohérent, avec ses lois propres, doué d'une dynamique théâtrale, d'un mouvement musical, et même d'un sens. Qu'une syntaxe, une ponctuation, une respiration ont été inventées. Que la langue employée enfin, est bien le français, un français certes détourné, déconstruit, mais inspiré, maintenu vivant au-delà de ce qu'on pouvait imaginer».

L'exemple donné plus haut permet en effet de reconnaître des mots de notre lexique (maître, ventre, mandibule), avec un recours fréquent à l'apocope, à l'élision et en particulier à la suppression du *e* muet, avec le mélange des registres, avec aussi des déformations (poang pour poing, gienou pour genou). Les mots sont mis à mal sans qu'on sache encore quel bien sortira de ce mal-là. Pierre Guyotat dans ses entretiens avec Marianne Alphant publiées sous le titre *Explications*, classe *Progénitures* parmi les «livres des prophètes»²². On peut se demander s'il annonce ce que pourrait devenir la littérature au XXI^e siècle.

3. À dire vrai tout est déjà dans Joyce. Et, avant Joyce lui-même, Lewis Carroll en Angleterre, Jules Laforgue en France avaient fait usage du mot-valise. À partir de là l'agglutination des mots, leur coalescence et tout aussi bien leur collusion ont permis un renouvellement, joyeux ou tragique, du vocabulaire. Joyeux chez Raymond Queneau, avec «l'hormosessualité» de l'oncle dans *Zazie dans le métro* (1959) ou les «trimelles» des *Fleurs bleues* (1965), triste quand les poésies deviennent *Povrésies*, titre d'un recueil de Jude Stéfan publié en 1997.

Ce poète de qualité, ancien professeur de lettres classiques couronné par le Grand Prix de poésie de la ville de Paris en 1999, n'a rien d'un pourfendeur des mots, comme Guyotat. Tel poème du recueil en question tend au contraire à juxtaposer des mots-thèmes, des mots déclencheurs d'impressions, à commencer encore une fois par le sable:

de prés
baigneuse au beau train sur le sable
zébrée
tu fus là
bête assoupie qui se gratte nos
yeux sur ta nuque parmi passants

22. Pierre Guyotat, *Explications*, éd. Léo Schéer, 2000, p. 9.

nuages
de loin réduite à un point. chien.
parasol. voile. robe. fumée. rocher.
puis la fenêtre d'hôtel se referma
pour le plaisir de se brosser les
dents avant de rebraquer ses jumelles
le vert vieillard
sur ton chignon²³.

Il n'y a aucun mot déformé, aucun assemblage de termes dans ce poème. Séparés par des points, les mots tendent à devenir, sinon des vocables purs comme en rêva Mallarmé, du moins des mots solitaires comme leur auteur même, négligeant Paris au profit de sa campagne normande, autre «moine écrivain²⁴», d'autant plus isolé qu'il se sent gagné par la vieillesse (il a donné le titre de *Senilia* à son journal), exerçant son esprit acerbe sur lui-même comme sur les autres. «*Ainsi Nérée...*», «l'Ode de la Crémation» sur laquelle s'achève le recueil de ces poésies qui se disent pauvres, les *Povrésies*, prend des allures de Testament à la manière de François Villon, petit testament plutôt que grand testament, testament d'une vie modeste, testament d'un siècle riche (si l'on peut dire) en atrocités. Le catalogue final, solde d'une effrayante liquidation, ressemble à la liste des objets découverts dans les camps de concentration ou dans la forteresse de l'île W. Le poème n'est que le premier de ces misérables objets. La parole en archipel qui avait été proposée par René Char devient paroles en débris. Quel démiurge parviendra à lui redonner substance et vie ?

3

Par-delà le cataclysme qui a bouleversé les mots, il est pourtant aujourd'hui des écrivains en France qui veulent être des conservateurs au meilleur sens du terme. Philippe Delaveau est de ceux-là. Remarqué dès 1989 pour son premier recueil, *Eucharis*, d'une fraîcheur et d'une profondeur inhabituelles en notre temps, il a publié en 1999 *Petites Gloires ordinaires*, dont le titre dit bien la modestie et l'ambition à la fois. Pas de pauvreté ici, pas de «povrésie», mais le rejet d'un mauvais usage du mot, du caractère dérisoire des petites annonces et des journaux en général («Words»), au projet de la recherche du mot dans sa plénitude, donc dans son pouvoir d'engendrement du texte. Tel est le véritable «Trésor»:

Où sont les mots de sûre clarté,
les mots sans oubli, la langue de justesse.
Où le paysage sans alarme, la pérenne été²⁵.

23. Jude Stéfan, *Povrésies ou 65 poèmes autant d'années*, Gallimard, 1997, p. 35.

24. C'est le titre dont Patrick Kéchichian décorait Pierre Guyotat dans l'article cité du *Monde des Livres*.

25. Philippe Delaveau, *Petites gloires ordinaires*, poèmes, Gallimard, 1999, p. 91. Ce recueil a valu à son auteur le Prix Max Jacob en 2000.

L'interrogation à la manière de Villon est remplacée ici par une affirmation, le regret cède la place à l'espoir, et le doute à la certitude. La ponctuation est significative à cet égard.

Le retour au mot s'accompagne d'un retour au texte. Dans le poème final, «Dédicaces», le poète, d'inspiration catholique, cherche à retrouver une *religio* qui relie tout ce qu'on a tenté de disjoindre et de fracturer. Il s'adresse:

À la mémoire qui disperse et rassemble dans ses vergers l'aile des fleurs,
 les routes qui s'entortillent, les noms et les silhouettes silencieuses,
 le renouvellement de l'alliance pour le salut,
 Au salut qui accomplit alpha en oméga, commence et récapitule, offre son chant,
 Pour célébrer le vent qui désassemble et le chant qui unit,
 La beauté transitoire et la voix de l'eau,
 L'instant rongé par le désir, la modestie des sources²⁶.

Pauvre texte! Comme il a été mis à mal en effet dans la seconde moitié du XX^e siècle! Il a été en butte à ceux qui, à la manière de Denis Roche, ont voulu dénoncer dans l'écrit le *Mécrit*. Sous ce titre paraissait en 1972 dans la collection «Tel Quel» un texte provocateur, qui paraît aujourd'hui caractéristique des excès de ces années-là. Denis Roche s'en prenait aux «prête-noms de l'écrouletiquère²⁷», mais il contribuait sans nul doute à l'écroulement de cette écriture-là, à moins qu'il ne s'agit seulement d'une piqûre qui pouvait l'amener à resurgir et à se ressaisir. Celui pour qui la poésie est inadmissible, —d'ailleurs, ajoutait-il, elle n'existe pas—, a rassemblé en 1995 ses *Œuvres poétiques complètes*. Cet adversaire de l'écriture est un puissant directeur littéraire aux éditions du Seuil. Cet anti-écrivain est considéré comme un écrivain important au moment où le XXI^e siècle s'apprête à succéder au XX^e. Marie-Claire Bancquart relève dans ces textes d'invective et de dérision des «trouvailles verbales» et des «interrogations sur le rôle que peut jouer l'écriture dans l'érosion généralisée», et elle cite le critique Claude Bonnefoy décrivant comment, dans le *Mécrit*, «la poésie ordonne et célèbre sa propre mort, ensevelit dans la béance du livre, son corps ébloui, évanoui²⁸».

Le livre ne contiendrait-il que l'ombre d'un texte? On pouvait le croire ainsi voué à la disparition. Il se trouvait dans *Paysage de fantaisie*, le roman de Tony Duvert (1973). Il se fracturait dans l'écriture poétique fragmentaire d'André du Bouchet (*Laissez*, 1979), «parole en silence» où, comme le note Marie-Claire Bancquart, «le blanc a autant d'importance que le mot, où les points de suspension et l'ellipse, figures de la réticence, jouent un grand rôle.²⁹». Il évoluait même vers le fractal. Pourtant, au même moment, on le chargeait plus que jamais d'intertextualité, et, après Julia Kristeva, et d'une autre manière, Gérard Genette faisait du texte un archi-texte, et attirait l'attention sur l'écriture palimpseste. Le texte n'était plus seulement fait de mots et de phrases, il accumulait, pour devenir un hypertexte, des éléments hypotextuels, il était constitué de strates, et

26. *Ibid.*, p. 147-148.

27. *Le Mécrit*, repris dans Denis Roche, *La Poésie est inadmissible. — Œuvres poétiques complètes*, éd. du Seuil, 1995, p. 459.

28. *La Poésie en France du Surréalisme à nos jours*, p. 83.

29. *Ibid.*, p. 88.

surtout il jouait avec des éléments textuels préexistants. *Palimpsestes*, le livre consacré par Genette en 1982 à «la littérature au second degré», était consacré en grande partie au pastiche et à la parodie : «Lira bien qui lira le dernier».

De fait après 1980, quand le cours de l'évolution littéraire tend à s'assagir, l'écrit se fait volontiers ludique. Ce n'est plus du *mécrit*, mais une manière de *divertécrit*. Les romans de Jean Échenoz, dernier lauréat du Prix Goncourt, avec *Je m'en vais*, sont caractéristiques à cet égard. Le livre déjà cité de Michel Rio, *Archipel*, renvoie évidemment au Hugo du temps de l'exil à Guernesey, et son Wilde est un nouveau Quasimodo tout en ayant quelque chose d'Oscar.

À parcourir dans une librairie parisienne les romans récemment parus on est frappé par la compacité de la page plus que par la menace du blanc. Ce que Roland Barthes appelait la «structure phénoménale du texte» a bien quelque chose d'un «tissu fini³⁰», même si ce tissu fini recouvre des vides, des tensions, des pulsions complexes et entrelacées. Contrairement à Estelle Mariotte, je ne dirai pas fracturé le texte de Le Clézio, dans *Désert*, sous prétexte que ce texte est scandé par le recours conjoint aux traits lexicaux «peut-être» et «comme si», — des modalisateurs tout au plus :

C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre³¹.

Même dans *Progénitures* la folle tentative de Guyotat, on l'a vu, Patrick Kéchichian reconnaissait un texte, «un système logique, un organisme cohérent, avec ses lois propres». Un tel texte est sans doute un autre texte, mais on est passé de ce qui pourrait être le degré zéro de l'écriture, la lettre, à une prolifération qui serait plutôt un infini de l'écriture, d'ailleurs tout aussi menaçant, même si c'est d'une autre manière.

Au moment où l'on aborde le XXI^e siècle, pèse sur la littérature un ensemble de menaces : concurrence, désaffection, et, à l'intérieur d'elle-même, anémie ou cancérisation. Ce sont autant de signes de ce que Maurice Blanchot appelait, dès 1980, *L'Écriture du désastre*. Cependant le désastre ne s'est pas produit, et tout est en place pour le conjurer.

La menace d'ailleurs n'est pas nouvelle. Dès 1883, Paul Bourget la dénonçait dans son article sur Charles Baudelaire qui allait devenir l'un des *Essais de psychologie contemporaine*. Il présentait, sans complaisance aucune, une «Théorie de la décadence»:

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot³².

Notre nouvelle décadence, en cette autre fin de siècle, va jusqu'à l'indépendance de la lettre. Mais il est frappant aussi de voir comment tout ceci se recompose. Tout trouve sa justification, et le silence même.

30. Roland Barthes, article «Texte» dans l'*Encyclopaedia Universalis*.

31. *Désert*, Folio, p. 11

32. *Essais de psychologie contemporaine*, rééd. Plon, 1920, t. 1, p. 20.

Car il y a, à l'époque contemporaine, toute une littérature qui fait l'éloge du silence. Cela a l'allure d'un paradoxe à la Blanchot, et c'est en effet l'un des paradoxes de Maurice Blanchot. On le trouve exprimé tout aussi bien par Edmond Jabès en 1987 dans *Le Livre du partage*:

Le silence n'est pas faiblesse du langage.
Il est, tout au contraire, force.
La faiblesse de la parole est de l'ignorer³³.

33. *Le Livre du partage*, Gallimard, 1987, p. 45.