

INTRODUCTION

Écrire de ne pas écrire

Rien, cette écume

Parmi les axes insistants de la littérature des deux derniers siècles, m'apparaît celui-ci : la propension de l'écriture à se confronter à sa propre impossibilité, voire à s'en nourrir, paradoxalement. Ce paradoxe est difficilement théorisable ou conceptualisable, il échappe essentiellement à la saisie conceptuelle, mais il est cependant l'objet d'une expérience littéraire récurrente, historiquement repérable, objectivement observable dans les textes, et donc descriptible, ou appréhendable comme une sorte d'algorithme de certaines tendances de l'écriture littéraire (non tant dans son contenu que dans son mode de fonctionnement) : comment continuer à écrire jusque dans l'aporie, comment frayer dans l'impasse (*aporia*) les chemins de l'écriture ? C'est sur ce paradoxe que j'aimerais ici porter notre attention et notre réflexion, pour essayer d'en dégager les origines, pour tenter d'en explorer les modalités et les modulations. La littérature en effet tend non seulement à se réfléchir elle-même (Novalis, Poe, Mallarmé...), mais aussi à réfléchir sa propre impossibilité, à faire œuvre de son impossibilité (à faire œuvre de son propre « désœuvrement », pour reprendre le terme de Blanchot), jusqu'à assumer voire

revendiquer sa propre impossibilité comme étant son essence même. Dans la transgression littéraire du principe philosophique de non-contradiction, nous devons suivre ici un fil difficile à tenir, forcément inconfortable du point de vue de la logique classique.

Cette prédilection de l'écriture pour une situation auto-contradictoire a été relevée par Roland Barthes écrivant que « la modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible »¹. Ce constat me semble juste, à condition de ne pas vouloir y chercher *un* commencement unique qu'on pourrait dater avec précision ou selon une périodisation décisive. Il me semble plutôt qu'on peut discerner plusieurs commencements de ce type, plusieurs moments de basculement rendant de plus en plus net ce tropisme aporétique, paradoxal, auto-contradictoire de la littérature moderne : nous en verrons des étapes importantes notamment chez Rousseau, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Gide, Kafka, puis Beckett, Bataille, Blanchot... Donc, non pas *un* commencement, mais plusieurs infléchissements de plus en plus radicaux.

D'ailleurs, bien avant le XIX^e siècle, bien avant Rousseau même, on peut déjà repérer des textes qui disent l'impossibilité de dire, qui parlent de l'impossibilité de parler, qui écrivent l'impossibilité d'écrire. La modernité littéraire aurait donc été, de ce point de vue, le centrement voire la crispation de l'écriture sur ce paradoxe qui, d'épiphénoménal ou d'accidentel, serait devenu essentiel à la littérature. Nous tenterons donc de suivre un parcours historicisant qui nous permettra de percevoir ce qui motive certains basculements de la littérature vers un tropisme de plus en plus paradoxal et auto-contradictoire.

I – Paradoxes circonstanciels, et paradoxes ludiques

Dès la plus haute antiquité on rencontre des textes disant l'impossibilité de dire. C'est le cas de ce fragment de poème de Sappho, au VI^e siècle avant notre ère : « Dès que je te vois / je reste sans voix / et ma langue / se brise ». Elle parle pour dire qu'elle ne peut pas parler, elle dit son impuissance à dire². À la même époque,

1 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, collection « Points », 1972, p. 31.

2 Ce poème, d'ailleurs, ne nous est parvenu que fragmentairement, par bribes, en lambeaux, texte déchiré, troué de silences, sauvé de la perte grâce à la citation qu'en fait le pseudo-Longin dans son traité *Du Sublime*. L'impossibilité à dire a à voir avec une esthétique du sublime : c'est la situation d'un locuteur qui est *sub limine*, en-deçà de la limite qui le sépare de ce qui est au-delà de la possibilité de dire (la passion, chez Sappho). C'est une expérience des *limites* du langage par le langage.

dans l'Ancien Testament, le Psaume 136-137, rédigé pendant l'exil à Babylone par un auteur anonyme, un poète juif séparé de Jérusalem et que sa situation d'exilé frappe d'une impossibilité de chanter, force à chanter l'impossibilité de chanter : « Sur les fleuves de Babylone, / nous étions assis et nous pleurions, / nous souvenant de Sion. / Aux saules d'alentour, nous avons pendu nos harpes ». Harpes pendues, on ne chante plus. Ou plutôt on ne chante que l'impossibilité de chanter³. Le poème continue, pourtant : « Et c'est là qu'ils nous demandaient, / nos geôliers, des cantiques de joie [...]. / "Chantez-nous, disaient-ils, un cantique de Sion". / Mais comment donc chanter un cantique de YHWH / sur une terre étrangère ? ». Question rhétorique, signifiant que c'est impossible. Et enfin : « Si je t'oublie, Jérusalem, / que ma langue se brise ! ». Silence. La parole de ce poème tire son origine d'un retrait de la parole, d'une syncope de la parole. Situation très « moderne ». On y peut reconnaître un trait essentiel de la parole en littérature, qui est de se savoir fragile, toujours sujette à défaillir, à se briser, *précaire*⁴.

Au XVI^e siècle, Du Bellay montrera plusieurs fois l'origine de son écriture dans une telle défaillance de la parole et de l'inspiration. Ainsi commence-t-il l'Épître dédicatoire des *Regrets* par ce constat : « Je n'ai plus les faveurs de la Muse ». Puis le sonnet 6 du recueil se termine par ce vers : « Et les Muses de moi comme étranges s'enfuient » (variations sur le « *Perdidi Musam tacendo* » du *Pervigilium Veneris*). Dans le sonnet 7, le poète se compare à une Pythie qui ne peut plus parler : « Ores je suis muet, comme on voit la Prophète, / Ne sentant plus le dieu qui la tenait sujette, / Perdre soudainement la fureur et la voix ». Le texte poétique dit la disparition du *furor poeticus*, le texte poétique dit la perte de la voix poétique. Ronsard aussi, dans le sonnet 27 des *Amours de Cassandre*, écrit qu'il ne peut pas écrire : « Bien mille fois et mille j'ai tenté / De fredonner sur les nerfs de ma lyre, / Et mille fois en cent papiers écrire / Le nom qu'Amour dans le cœur m'a planté ». Il dit qu'il ne peut dire, il écrit qu'il ne peut écrire, il chante qu'il ne peut chanter : paradoxe. Dans les tercets, Ronsard se compare

3 Anticipation du paradoxe que dira, plus tard, Paul Celan : « Il y a / encore des chants à chanter » (pour dire qu'on ne peut plus chanter), *Reverse du souffle (Atemwende)* [1967]), dans *Choix de poèmes réunis* par l'auteur, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, collection « Poésie », 1998, p. 235.

4 Parole précaire, au plus près de l'étymologie de cet adjectif : *precarius*, sur la frange de la prière. Voir à ce sujet le livre de Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, PUF, 1997. Le poète se ressent exilé, comme le cygne de Baudelaire, qui lui non plus ne peut chanter, ou comme celui de Mallarmé, prisonnier de la glace en « l'exil inutile », « pour n'avoir pas chanté la région où vivre ».

lui aussi à une Pythie muette : « Je suis semblable à la Prêtresse folle / Qui bègue *perd la voix et la parole* / Dessous le dieu qui lui brouille le sein. / Ainsi troublé de l'amour qui me touche, / Fol et *béant* je n'ouvre que *la bouche*, / *Et sans parler ma voix se perd en vain* ». Le poète se montre *bouche bée* : un *chaos* sans *logos* ni langage. *Chaos* : je prends le mot au sens que les Grecs donnaient à ce terme, comme le rappelle Pascal Quignard⁵. *Chaos* (du verbe *chaiño*) : un abîme originel, antérieur, la béance sans fond, un univers sans origine ni *logos*, la bouche du néant ouverte sur le vide, sur le « en vain » (dernier mot du poème de Ronsard), *vanitas vanitatum*, vanités des vanités. Cette vanité de ce qui est vain, c'est ce sur quoi réfléchit Montaigne dans le chapitre des *Essais* intitulés « De la vanité », chapitre qui commence justement sur la vanité d'écrire sur la vanité, une vanité au second degré, mise en abyme, à la puissance seconde. La première phrase embraye en effet directement sur le titre « De la vanité » : « Il n'en est à l'aventure aucune si expresse que d'en écrire si vainement ». C'est-à-dire : il n'y a peut-être pas de vanité si manifeste que d'écrire sur la vanité. « Si vainement », c'est-à-dire aussi vainement que je suis en train de le faire : le texte s'auto-désigne, la phrase est autoréférentielle, autotélique. On voit là le paradoxe d'écrire sur le fait qu'écrire est une activité vaine. Montaigne écrit sur la vanité d'écrire sur la vanité. Il fait semblant de dénoncer la vanité d'écrire sur la vanité (donc ce qu'il est en train de faire), mais il le fait en écrivant (paradoxe, auto-contradiction), et en réalité il assume pleinement ce paradoxe, cette auto-contradiction, il revendique le droit à une activité vaine, à la vanité d'écrire sur la vanité, et le droit à la vanité d'écrire en général. Posture finalement très affirmative, premier pas vers une autonomie et une souveraineté de ce qu'on appellera plus tard littérature.

À quelques années de là, un autre monument littéraire va mettre en œuvre un semblable tourniquet logique. Il s'agit du *Don Quichotte* de Cervantès, premier volume en 1605, second volume en 1615. Don Quichotte est un personnage qui a lu, et qui veut conformer aux livres son interprétation du monde. Comme l'indique Michel Foucault : « Tout son être n'est que langage, textes, feuillets imprimés, histoires déjà transcrites [...], c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses »⁶. Mais, si le personnage de Don Quichotte veut montrer et prouver cette ressemblance des mots et des choses,

5 Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L., 1993, Gallimard, collection « Folio », p. 78.

6 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 60.

cette conformité du monde réel au monde lu dans les livres, le roman *Don Quichotte* montre au contraire l'écart entre les mots et les choses (entre les livres et le monde), et donc la vanité des romans, l'illusion du romanesque. Foucault continue: « déjà les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles). [...] Ressemblance déjà déçue qui transforme la preuve cherchée en dérision et laisse infiniment creuser la parole des livres »⁷. *Don Quichotte* est un livre qui montre la vanité des livres (paradoxe, auto-contradiction). Mais, nouveau renversement indiqué par Foucault: « Dans la deuxième partie du roman, Don Quichotte rencontre des personnages qui ont lu la première partie du texte et qui le reconnaissent, lui, homme réel, pour le héros du livre. Le texte de Cervantès se replie sur lui-même »⁸. Reconnaissance de la ressemblance entre les mots (le texte de la première partie) et les choses (*Don Quichotte* « l'homme réel »). Mais, troisième renversement, *Don Quichotte* « l'homme réel » n'est qu'un personnage de fiction, un personnage de littérature. Où Foucault voit finalement l'affirmation d'une autonomie du littéraire: « *Don Quichotte* est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être brut, que devenu littérature »⁹.

Mais, avant le XIX^e siècle, d'autres œuvres vont encore jouer du paradoxe et de l'auto-contradiction. C'est le cas, dans les années 1760, du *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, cette fiction d'autobiographie dans laquelle, de digression en digression, le narrateur, au bout de 300 pages écrites en un an, n'a encore raconté que la première journée de son existence. Le narrateur constate alors que si chacune des journées de sa vie lui demande autant de temps pour être narrée, sa tâche va s'augmenter exponentiellement, infiniment¹⁰. *Tristram Shandy* est

7 *Ibid.*, p. 60-61.

8 *Ibid.*, p. 62.

9 *Ibid.*

10 Lawrence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Livre IV, chapitre 13: « Je ne terminerai ma phrase qu'après avoir fait remarquer au lecteur dans quelle étrange situation je me trouve par rapport à lui à cet instant précis – situation qu'aucun biographe n'a jamais partagée depuis que le monde existe et ne partagera jamais plus à mon sens jusqu'à la destruction finale, de sorte que sa nouveauté mérite à elle seule d'attirer l'attention de Votre Excellence. / J'ai ce moi-ci douze mois de plus qu'il y a juste un an; or, comme, parvenu à peu près au milieu de mon quatrième volume, je n'ai retracé que l'histoire de ma première journée, il est clair que j'ai aujourd'hui trois cent soixante-quatre jours à raconter de plus jusqu'à l'instant où j'ai entrepris mon ouvrage. Ainsi, au lieu d'avancer dans mon travail à mesure que je le fais, comme un écrivain ordinaire, j'ai reculé de trois cent soixante-quatre fois trois volumes

l'histoire d'un livre qui ne peut pas être écrit, qui raconte comment il ne peut pas être écrit. Peu de temps après Sterne, Diderot va jouer de semblables paradoxes dans *Jacques le Fataliste*, par la transgression des conventions romanesques, par des digressions (et notamment une digression sur les digressions) qui retardent la narration des amours de Jacques, et par un dispositif rendant impossible la fin diégétique du roman en tant que narration cohérente achevée (plusieurs fins possibles s'annulent réciproquement).

Cette mise en scène d'une écriture fondée sur sa propre impossibilité, Sterne et Diderot la mettent en œuvre sur le mode ludique. À la même époque, Jean-Jacques Rousseau la vit sur un mode pathétique.

2 – Le paradoxe pathétique (Rousseau), et son refoulement philosophique et social

Rousseau : voilà un homme dont les premiers écrits n'ont entraîné que des malentendus, au point qu'il lui faille produire d'autres écrits, ses *Confessions*, pour se justifier, pour rétablir ce qu'il croit être la vérité à son sujet ; mais ces *Confessions* provoquent d'autres malentendus, qui nécessitent d'autres justifications, et nous voici dans un cercle vicieux. Voilà un homme (Jean-Jacques Rousseau) qui considère que sa faute originelle a été d'écrire, et de publier (d'abord son *Discours sur le progrès des sciences et des arts*, puis son *Discours sur l'origine de l'inégalité*), et qui, pour se justifier et se déculpabiliser d'avoir écrit et cherché la gloire, doit produire un autre écrit, les *Confessions*¹¹ : pour se désengager de l'écriture, Rousseau s'enfonce encore plus dans l'écriture, et aggrave son cas. D'où, après les *Confessions*, les *Dialogues (Rousseau juge de Jean-Jacques)*, puis *l'Histoire du précédent écrit*, puis les *Rêveries*. La succession des œuvres autobiographiques de Rousseau est exemplaire du cercle vicieux de l'écriture et de l'impossibilité d'en sortir. Autrement dit

et demi, si chaque jour de ma vie doit être aussi plein que celui-ci (pourquoi pas ?) et si les événements et les opinions qui l'emplissent doivent être traduits aussi longuement (et pourquoi les couperais-je ?). En outre, comme à cette allure je vis trois cent soixante-quatre fois plus vite que je n'écris, il s'ensuit, n'en déplaise à Votre Excellence, que plus j'écris, plus j'aurai à écrire et plus, par conséquent, Votre Excellence aura à lire » (traduction de Charles Mauron, Garnier Flammarion, 1982, p. 266).

11 Il se déresponsabilise de son entrée en littérature en en faisant porter la faute sur les autres, ou sur des circonstances extérieures, comme dans la narration de l'épisode de l'illumination de Vincennes de 1749, où Rousseau tend à montrer que c'est Diderot qui l'a forcé à participer à ce concours de l'Académie de Dijon dont Rousseau a eu connaissance dans un journal qu'il aurait acheté pour se protéger du soleil en allant à Vincennes (Livre 8). Déjà au début du Livre 7 Rousseau se déclarait « forcé d'écrire » : formulation que nous pouvons interpréter comme une dénégaration du désir d'écrire, et où peut donc se lire en creux un fondamental désir d'écrire.

(autre façon d'exprimer le même paradoxe): voilà un homme plein de la nostalgie de l'enfance, de l'état naturel, d'un rapport immédiat et direct de l'homme à la nature, d'un rapport qui ne passerait pas par la médiation du langage, et qui, à mesure qu'il cherche ce rapport immédiat à la nature, s'enfonce dans la médiation, dans le langage, dans la littérature. Double contrainte, *double bind*.

Le 7 mai 1764, Rousseau écrit à l'une de ses correspondantes : « On ne quitte pas sa tête comme son bonnet, et l'on ne revient pas plus à la simplicité qu'à l'enfance ; l'esprit une fois en effervescence y reste toujours, et quiconque a pensé pensera toute sa vie. C'est là le plus grand malheur de l'état de réflexion : plus on en sent les maux, plus on les augmente ; et tous nos efforts pour en sortir ne font que nous y embourber plus profondément ». Lucidité d'une situation d'aporie et d'auto-contradiction. Cette contradiction est celle du rapport de l'homme au langage. Écrire est une façon de tenter de rétablir un équilibre, de retrouver une relation heureuse au réel. Mais (tel est le risque), plus on écrit pour retrouver le monde et le réel, et plus l'on s'éloigne du monde et du réel, et plus l'on s'enfonce dans le langage et la médiation. Ainsi, pour un écrivain comme Rousseau (disant cela, je ne généralise pas : ceci n'est pas une définition essentialiste de la littérature), écrire n'est jamais que chercher la fin de l'écriture, mais plus on écrit et plus s'éloigne la fin de l'écriture (et tel est le désir secret de Rousseau : continuer à écrire, même s'il en fait la dénégation comme Philippe Lejeune l'a analysé avec tant de perspicacité dans *Le Pacte autobiographique*). Écrire, pour un écrivain comme Rousseau, ce n'est jamais que chercher la mise à mort du langage, son épuisement – mais plus vous écrivez et plus l'écriture vous dévore et vous épuise.

Les écrivains que nous avons mentionnés avant Rousseau ne rencontraient l'aporie, le paradoxe, l'auto-contradiction, que de façon accidentelle ou circonstancielle (Sappho, le psalmiste, Du Bellay, Ronsard, Montaigne) ou de façon ludique (Montaigne, Cervantès, Sterne, Diderot). Mais avec Rousseau c'est de façon essentielle, existentielle, et pathétique. Toute l'œuvre de Rousseau est prise dans ce cercle vicieux. C'est pourquoi Rousseau est, de ce point de vue, l'un des précurseurs les plus authentiques de la « modernité » en littérature. Il touche à une dimension essentielle de l'écriture moderne. Sa situation est un tournant décisif dans l'avènement d'une écriture paradoxale et auto-contradictoire.

Nous ne sommes pas surpris que Blanchot se soit intéressé à cet aspect de Rousseau et que Rousseau soit l'un des auteurs les plus

anciens auxquels Blanchot ait consacré un texte critique : « Rousseau est le premier à écrire avec ennui et le sentiment d'une faute qu'il doit aggraver sans cesse pour s'efforcer d'y échapper. "... et dès cet instant je fus perdu »¹², « Rousseau inaugure ce genre d'écrivains que nous sommes tous plus ou moins devenus, acharnés à écrire contre l'écriture, "homme de lettres plaidant contre les lettres", puis s'enfonçant dans la littérature par espoir d'en sortir »¹³. Double postulation où nous verrons bientôt Kafka lui aussi enfermé. L'impossibilité d'atteindre la fin de l'écriture entraîne la condamnation à l'écriture, comme une grâce maudite, tâche inachevable. Là, ce n'est pas écrire qui est impossible, mais arrêter d'écrire. Nous commençons à percevoir qu'il y a deux types de paradoxe et d'impossibilité, symétriques (et nous verrons que certains écrivains, Kafka, Blanchot, Beckett... sont pris dans les deux).

Bien que Rousseau soit un moment clé dans l'apparition d'une écriture littéraire essentiellement paradoxale, aporétique, auto-contradictoire, on constate que le paradoxe, l'aporie, l'auto-contradiction, n'ont pas envahi immédiatement le premier plan des enjeux de la littérature au début du XIX^e siècle. Il me semble que cela est dû à deux raisons, peut-être liées, l'une philosophique, l'autre sociopolitique :

1)- Le modèle de pensée dominant de la première moitié du XIX^e siècle a été le système de la dialectique hégélienne. La complétude du système hégélien repose sur la résolution de la contradiction, notamment du fait de la volonté de Hegel de résoudre les contradictions des premiers romantiques allemands de l'école d'Iéna (les frères Schlegel, Novalis, et leur idée d'un Livre éternellement en devenir). Le schéma thèse-antithèse-synthèse débouche sur le dépassement synthétique de la contradiction. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle que commenceront à se multiplier des pensées et des sensibilités antidialectiques (Baudelaire et les « deux postulations simultanées ») ou des mises en question du système hégélien (Mallarmé) qui amèneront au retour des apories des premiers romantiques.

2)- La Révolution Française a débouché sur l'instauration d'un ordre bourgeois, ou plutôt sur la confirmation de la Bourgeoisie

12 Blanchot, « Rousseau », *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, collection « Idées », p. 64. La citation « ... et dès cet instant je fus perdu » provient du Livre 3 des *Confessions*, plus exactement de la fin de la narration de l'épisode de l'illumination de Vincennes à l'issue de quoi Rousseau dit avoir été forcé par Diderot à entrer en littérature.

13 *Ibid.*, p. 65. La citation interne est cette fois-ci une expression de Starobinski à propos de Rousseau.

comme classe dominante. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, ce n'est pas avec la Révolution Française que Barthes voit un changement de paradigme esthétique (car la Révolution Française a confirmé l'ordre bourgeois), mais plutôt avec 1848 (et non pas tant la révolution de février 1848 que la répression des journées d'insurrection populaire de juin 1848). Selon Barthes, après 1848 « sous le poids de l'Histoire, la littérature s'est trouvée disjointe de la société qui la consomme »¹⁴ (c'est-à-dire la Bourgeoisie). Cette analyse sera confirmée par celle de Jacques Rancière¹⁵. Jusqu'en 1848, les écrivains restent plus ou moins solidaires de la classe bourgeoise encore sentie comme révolutionnaire. Pour Hugo, le Romantisme est l'équivalent esthétique de ce qu'avait été la Révolution dans le domaine politique, et ainsi l'écriture de Hugo (et, avec lui, celle du Romantisme dominant) est-elle très affirmative, fortement thétique, auto-thétique. L'œuvre de Balzac est quant à elle une illustration de la puissance politique et économique de la Bourgeoisie. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les écrivains de l'aporie, du paradoxe, de l'auto-contradiction, restent en marge de l'institution littéraire ; ce sont ceux qu'on a appelés les « petits Romantiques », comme Aloysius Bertrand, Charles Lassailly, Alphonse Rabbe. Le véritable tournant va donc se situer en 1848 : révolution de février, proclamation de la République, mais surtout répression bourgeoise contre les journées d'insurrection populaire de juin. La Bourgeoisie se confond alors avec le Parti de l'Ordre. Les écrivains vont alors se désolidariser de la classe bourgeoise pour laquelle ils écrivaient et à laquelle ils appartenaient majoritairement jusqu'à présent. D'où une crise de légitimité de la parole littéraire. Cette crise est particulièrement vive pour les écrivains qui étaient socialement engagés. Leconte de Lisle va abandonner ses idéaux sociaux et se retirer dans la tour d'ivoire parnassienne, et Baudelaire va se dire « dépolitiqué ».

Selon Jacques Rancière, cette crise de légitimité de la parole littéraire (« disjointe de la société qui la consomme » selon l'expression de Barthes) va entraîner, dans le domaine de l'axiologie esthétique, un passage de la valeur-génie, par exemple chez Hugo, à la valeur-travail, par exemple chez Flaubert et Baudelaire insistant sur l'effort et le travail du style. Écrire alors ne va plus de soi. Écrire devient une difficulté, un tourment, voire une impossibilité.

14 Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, collection « Points », 1972, p. 31.

15 Voir notamment Jacques Rancière, *La Parole muette*, Hachette, 1998.

3 – L'écriture impossible (Flaubert), et le droit de se contredire (Baudelaire)

C'est dans ce contexte que s'inscrit le projet flaubertien d'« un livre sur rien » en janvier 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, un livre qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style ». La valeur de l'œuvre n'est plus tant dans son sujet (« un livre où il n'y aurait presque pas de sujet ») que dans le travail du « style ». C'est pourquoi l'écriture devient une difficulté voire une impossibilité comme en témoigne la Correspondance de Flaubert pendant les années de conception de *Madame Bovary* : « J'ai à faire une narration ; or le récit est une chose qui m'est fastidieuse » (2 mai 1852) ; « Mon roman m'ennuie ; je suis stérile comme un caillou » (23 mai 1852) ; « J'aime les phrases nettes et qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité. L'idéal de la prose est arrivé à un degré inouï de difficulté » (13 juin 1852) ; « *Bovary* m'assomme » (19 juin 1852) ; « Les livres que j'ambitionne le plus de faire sont justement ceux pour lesquels j'ai le moins de moyens. *Bovary*, en ce sens, aura été un tour de force inouï » (27 juillet 1852) ; « Dieu ! que ma *Bovary* m'embête ! J'en arrive à la conviction quelquefois qu'il m'est impossible d'écrire » (10 avril 1853) ; « Quand j'ai bien travaillé je suis moins avancé à la fin de la journée qu'au commencement » (10 avril 1853) ; « Quel rocher de Sisyphe à rouler que le style, et la prose surtout ! Ça n'est jamais fini ! » (7 octobre 1853) ; « Quelle sacrée maudite idée j'ai eue de prendre un sujet pareil ! Ah ! je les aurai connues, les affres de l'Art ! » (18 octobre 1853) ; « Je sens contre la littérature la haine de l'impuissance » (17 juin 1856) ; « Écrire me semble de plus en plus impossible » (22 juillet 1857) ; « Oui, la littérature m'embête au suprême degré ! Mais ce n'est pas ma faute ; elle est devenue chez moi une vérole constitutionnelle et il n'y a pas moyen de s'en débarrasser. Je suis abruti d'art et d'esthétique et il m'est impossible de vivre un jour sans gratter cette incurable plaie, qui me ronge » (octobre 1857). Les derniers mots indiquent qu'il est à la fois impossible d'écrire et impossible de ne pas écrire : paradoxe. En octobre 1857, Flaubert a entrepris une autre œuvre, *Salammbô*, mais la hantise de l'impossible demeure : « Je me suis engagé [...] dans une œuvre impossible ». Plus tard encore, à propos de *Bouvard et Pécuchet* : « Il faut être fou et triplement frénétique pour entreprendre un pareil bouquin » (19 août 1872) ; « Il faut être absolument fol pour entreprendre un pareil livre. J'ai peur qu'il ne soit, par sa conception même, radicalement impossible » (26 septembre 1874).

Gérard Genette a admirablement bien diagnostiqué la situation de Flaubert dans un article paru dans *Le Monde* le 25 avril 1980 puis repris dans son introduction au volume collectif *Travail de Flaubert : Flaubert* « fut le premier écrivain pour qui l'exercice de la littérature fut devenu foncièrement *problématique* [...]. Flaubert [...] a vécu la littérature comme une sorte de difficulté permanente [...], à la fois comme une urgence et une impossibilité. C'est ce *double bind* que Kafka exprimera plus tard [...]. Cette situation paradoxale qui fait de l'écriture une sorte de vocation interdite, elle apparaît pour la première fois dans la Correspondance de Flaubert, et c'est sa présence qui en fait un des textes fondateurs de la littérature moderne »¹⁶. Et Genette conclut en disant que pour Flaubert la littérature « doit se livrer indéfiniment à ce mouvement circulaire qui figure à la fois son impossibilité, et l'impossibilité d'y renoncer »¹⁷.

Dans le cas de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet*, la difficulté suprême, et le paradoxe, réside dans la nécessité du *style* pour écrire le *trivial*: « Comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit? » (13 septembre 1852) ; « Il me faut faire parler, en style écrit, des gens du dernier du commun » (19 septembre 1852) ; « Bien écrire le médiocre et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique » (12 septembre 1853). La suprême valeur de la littérature, et le paradoxe de cette valeur, est dans l'écriture de ce qui pour l'écrivain n'a aucune valeur (la bêtise bourgeoise). Au contraire de la rhétorique classique qui supposait une conformité entre le style et le sujet (le style de la tragédie pour des personnages élevés, le style de la comédie pour des personnages bas), l'esthétique flaubertienne repose sur la contradiction entre le style et le sujet, contradiction assurée par l'ironie (implicite) qui permet une distanciation qui évite au roman de Flaubert le risque de se confondre avec le discours même dont il fait justement la critique: distance ironique entre l'énonciation romanesque et son énoncé disqualifié.

Ainsi peut-on désigner *Madame Bovary* comme un roman contre les romans: Emma a lu des romans dans son adolescence (Première Partie, Chapitre 6), et elle veut vivre comme dans les romans, comme une héroïne de roman, ce qui va conduire à sa catastrophe. Roman contre les romans, *Madame Bovary* est plus exactement un roman contre un certain type de lecture des romans, contre la lecture naïve,

16 *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, collection « Points », p. 7-8.

17 *Ibid.*, p. 9.

d'identification : réclamant donc ainsi une lecture de distanciation (ironique)¹⁸.

En même temps que l'œuvre de Flaubert, l'œuvre de Baudelaire est aussi affrontée à l'impossible, sous la forme de l'auto-contradiction. À Flaubert justement Baudelaire écrivait le 26 juin 1860 : « Je ne renonce pas au plaisir de changer d'idée ou de me contredire ». Ce tropisme est profondément ancré en Baudelaire : « Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie », confie-t-il dans les notes de *Mon Cœur mis à nu*. On sait comment Baudelaire généralise cette contradiction : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan » (*ibid.*). C'est l'opposition entre l'Idéal et le Spleen, entre les Correspondances (l'universelle Analogie) et la disharmonie : opposition dialectique, du type thèse-antithèse, mais sans synthèse. En 1862, Baudelaire écrit : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur » : la terreur de l'hystérie entraîne une réaction d'élan vers l'Idéal et l'ordre, la jouissance de l'hystérie implique une attirance et une fascination pour le Mal. Ici, l'objet de l'auto-contradiction est, pour l'instant, extérieur à l'écriture elle-même, pas encore au niveau métalittéraire où nous situons notre réflexion. Mais cela se répercute au niveau de la lecture et de la réception de l'œuvre baudelairienne. Baudelaire a en effet suscité deux lectures opposées, l'une du côté de l'harmonie, de l'Idéal (« là, tout n'est qu'ordre et beauté ») : c'est notamment la lecture de Valéry dans « Situation de Baudelaire » en 1924 ; l'autre du côté du gouffre, de la destruction, de la fascination du Mal : c'est notamment celle de Benjamin Fondane dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (1943). Loin qu'il faille se poser l'ironique question baudelairienne « Laquelle est la vraie ? », les deux lectures sont vraies ensemble, dans leur contradiction, dans leur opposition irréductible. Baudelaire lui-même fait ces deux lectures contradictoires de son œuvre : d'une part, dans un projet de préface aux *Fleurs du Mal* en 1857 il prétend avoir voulu « extraire la beauté du mal » parce que tous les autres sujets avaient été traités par les autres poètes, et il présente le recueil comme « un livre absolument innocent », « composé avec méthode », une sorte d'exercice de style sur un sujet difficile ; alors que d'autre part, dans une lettre du 18 février 1866 il apporte un démenti à cette conception de l'œuvre : « Dans ce

18 Jean-Pierre Moussaron donne un exemple de ce style de Flaubert dans le chapitre qui ouvre la première partie du présent volume : il y analyse, par une micro-lecture d'un passage de *L'Éducation sentimentale*, comment Flaubert parvient à écrire le lyrisme en le désécrivant ironiquement.

livre atroce, j'ai mis tout mon cœur, [...], toute ma haine. Il est vrai que je jurerais le contraire, que je jurerais mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie ; et je mentirai comme un arracheur de dents ». Cette phrase de 1866 permet de démystifier le masque esthétisant que Baudelaire avait adopté dans son projet de préface de 1857 lorsqu'il tentait de faire passer les *Fleurs du Mal* pour des fleurs de rhétorique. Ou, plus exactement, les deux conceptions inverses sont vraies *ensemble*, dans l'incessant battement de leur contradiction sans résolution.

Certes, l'homme baudelairien est douloureusement écartelé entre les deux postulations *simultanées*, mais l'auto-contradiction est aussi une situation qu'il revendique, parce qu'il ne peut ni ne veut abandonner aucune de ces deux postulations et qu'il éprouve aussi une jouissance de l'auto-contradiction, comme l'indique la lettre à Flaubert précédemment citée, et comme le réclame cette phrase d'un projet de préface des *Fleurs du Mal* : « Un goût supérieur nous apprend à ne pas craindre de nous contredire » ; ou encore ce fragment de *Mon Cœur mis à nu* : « Parmi les droits dont on a parlé dans ces dernier temps, il y en a un qu'on a oublié, à la démonstration duquel tout le monde est intéressé, le droit de se contredire ». Cette auto-contradiction apparaît de façon particulièrement exacerbée dans un poème comme « L'Héautontimorouménos » : « Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau ». Ici, l'auto-contradiction est thématifiée. Mais je veux surtout mettre en évidence que l'auto-contradiction baudelairienne se retrouve au niveau métalittéraire de l'écriture, dans un cercle vicieux qui entretient une dynamique rétroactive et réciproque du spleen et de l'écriture : le poète éprouve le spleen, il écrit un poème (par exemple « Spleen ») pour se libérer du spleen, le poème est sublimation du spleen, le poème est esthétiquement valorisé, puis pour continuer d'écrire le poète a de nouveau besoin du spleen, et le cercle vicieux s'enclenche. On comprend ainsi que la fascination baudelairienne pour le spleen relève à la fois de l'attraction (besoin du spleen pour écrire) et de la répulsion (exorcisme du spleen dans l'écriture). L'écriture qui devait produire un soulagement du spleen provoque l'aggravation du spleen. L'écriture est un *pharmakon*, remède qui devient poison. Ce cercle vicieux avec feed-back rétroactif réciproque de l'écriture et du spleen suscite des effets de ressassement dans les poèmes intitulés « Spleen » : « Je suis », « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées », « Je suis un cimetière abhorré de la lune », « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux », jusqu'à la reprise récurrente de « je suis » dans

« L'Héautontimorouménos ». Ainsi, plus le sujet tente de se ressaisir identitairement par cette formule de définition (« je suis »), et plus la répétition nous fait sentir qu'il s'échappe à lui-même.

Au niveau métalittéraire, cette auto-contradiction baudelairienne se manifeste en ce que l'œuvre de Baudelaire se fait en se défaisant. En 1857, la première édition des *Fleurs du Mal* contenait 100 poèmes, puis le procès a entraîné le retranchement de certains poèmes, le plan de l'œuvre a été défait, puis Baudelaire refait son volume en ajoutant de nouveaux poèmes pour l'édition de 1861, puis Baudelaire aura de nouveau l'intention de défaire son volume pour en refaire une nouvelle édition. Un principe de « désœuvrement » est toujours actif pour défaire cette œuvre. Et les petits poèmes en prose ne seront pas constitués comme œuvre achevée du vivant de Baudelaire. Sartre, dans son *Baudelaire* (1947), voit en tout cela l'échec de Baudelaire, la preuve qu'il y a en Baudelaire une volonté d'échec. Mais Blanchot rectifie le propos de Sartre, en voyant dans la situation de Baudelaire l'essence même de la littérature, toujours à la recherche de sa disparition et qui ne s'accomplit que dans sa destruction¹⁹. Barbara Johnson analysera alors le passage des poèmes en vers aux poèmes en prose comme un processus de dépoétisation, de « dé-figuration » de la poésie par elle-même (la poésie s'écrivant contre elle-même)²⁰, et Jérôme Thélot poursuivra la conception de Blanchot sur Baudelaire : « Il y a, désœuvrant son œuvre, une opération interminable de ne pas œuvrer »²¹. Le paradoxe baudelairien consiste à faire œuvre du désœuvrement. Mais, dans ce paradoxe, le processus de création poétique risque toujours de se retrouver réellement ruiné, miné, contaminé par une dynamique active de destruction – jusqu'à l'aphasie finale.

Il arrive d'ailleurs que le poème baudelairien s'interroge lui-même sur sa propre possibilité ou sa propre impossibilité. C'est le cas à la fin du « Mauvais moine » : « Ô ! moine fainéant ! Quand saurai-je donc faire / Du spectacle vivant de ma propre misère / Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ? » ; c'est-à-dire : quand saurai-je transformer la misère de ma vie en une œuvre ? Et le poème se termine sur cette question sans réponse (quand ? peut-être jamais). « Le mauvais moine » est un poème qui, paradoxe, dit le risque de sa

19 Blanchot, « L'échec de Baudelaire », *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

20 Barbara Johnson, *La Défiguration du langage poétique*, Flammarion, 1979.

21 Jérôme Thélot, « La conversion de Baudelaire », *L'Année baudelairienne*, n°5, Klincksieck, 1999, p. 131.

propre inexistence, existe en s'interrogeant sur le risque de sa propre inexistence. Le premier tercet du poème suivant (« L'Ennemi ») pose le même type de question : « Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve [c'est-à-dire les *Fleurs du Mal*] / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève [ma vie dévastée] / Le mystique aliment qui ferait leur vigueur? » ; c'est-à-dire : des poèmes parviendront-ils à naître à partir de la dévastation de ma vie ? Question de nouveau sans réponse, sinon que le second tercet répond implicitement par la négative. Qui sait si... ? peut-être que cela n'advient jamais. Mais, cependant, le poème qui parle de son inexistence existe : tension paradoxale entre l'énoncé qui nie le poème, et l'énonciation qui le réalise. L'œuvre de Mallarmé va radicaliser ce type de tension.

4 – Dans le doute du Jeu suprême (Mallarmé)

De nombreux poèmes de Mallarmé disent l'absence d'inspiration, ont l'absence d'inspiration pour source d'inspiration. C'est le cas dès 1864 dans « L'Azur » où l'obsession de l'Idéal, de l'Absolu, empêche le poète d'écrire : « De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie / A travers un désert stérile de Douleurs ». Le poème « Brise marine », en 1865-66, commence par un rejet de la littérature (« j'ai lu tous les livres ») qui va se confirmer dans les vers suivants : « Rien [...] / Ne retiendra ce cœur [...] / [...] ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend ».

Plus radicalement encore, le poème « Le Pitre châtié », dans sa première version de 1864 et dans sa version définitive de 1887, est un poème qui exprime le refus de la poésie, l'abandon de la poésie : le poète « pitre » (« histrion » de soi-même) est montré comme trahissant sa Muse en cédant à la tentation de l'amour pour une femme charnelle (ou, métapoétiquement, en cédant à la tentation de la poésie sentimentale). Le début du poème dit la tentation de la vie contre l'art, l'abandon de l'art et de la poésie ; et, à la fin du poème, la lumière du soleil révèle cruellement le dénuement du pitre, de l'ex-poète, qui s'est privé de ses artifices théâtraux c'est-à-dire des prestiges de la poésie (la révélation de ce dénuement, tel est le châtiement). Les deux derniers vers opèrent donc une revalorisation *in extremis* de l'art et de la poésie qui avaient été rejetés au début. Le châtiement du pitre, à la fin du poème, c'est la prise de conscience et le remords de la perte irrémédiable de la poésie. Plus précisément, au niveau de l'énoncé, le pitre n'a pas encore effectué cette prise de conscience (« ne sachant pas »). Cette prise de conscience s'opère dans l'énonciation du poème,

dans la narration rétrospective qui est le support du poème. D'où un renversement : les prestiges de l'art, déclarés perdus au niveau de l'énoncé, sont en réalité récupérés au niveau de l'énonciation puisque poème il y a (poème pour dire la perte de la possibilité de faire un poème). Paradoxe d'une poésie qui est de dire la perte de la poésie. La perte de la poésie est finalement réparée par la déclaration poétique du remords de la perte, dans la logique d'un châtement véritablement expiatoire (pragmatiquement expiatoire). Au niveau métalittéraire, ce sonnet exprime, dans son énoncé, la tentation d'une poésie sentimentale, lyrique, amoureuse, facile, contre la poésie idéale, mais il est en réalité, dans son énonciation, non pas un poème sentimental et facile mais bien un poème de la poésie idéale. Le poème exprime dans son contenu (dans son énoncé) la victoire de la vie sur l'art, la perte de la poésie ; et il réalise par son existence (dans son énonciation) la victoire de l'art sur la vie, et la récupération de la poésie. Ainsi l'énonciation du poème réalise-t-elle l'inverse de ce que dit son énoncé. Il y a à la fois, et en même temps, diction et contra-diction²².

La fin d'un autre sonnet, à travers l'évocation d'un instrument de musique qui se tait, suggère la naissance d'un poème qui reste à l'état virtuel, qui n'a pas lieu : « Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien / Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître ». Par l'irréel du passé, l'énoncé dit la non-naissance du poème, son absence, mais l'énonciation est réalisation du poème, elle en opère la naissance, elle en effectue la présence. Là encore, l'énonciation du poème réalise l'inverse de ce que dit son énoncé. Le sonnet précédent présente la parole d'un personnage, un sylphe, logiquement inexistant puisqu'il parle pour dire que ses parents ne se sont jamais accouplés pour le faire naître (« Je crois bien que deux bouches n'ont / Bu, ni son amant ni ma mère, / Jamais à la même chimère »). Méta-poétiquement, il s'agit encore de la question de la naissance d'un poème, et de nouveau l'énonciation réalise l'inverse de l'énoncé. Le poème mallarméen, effectuation d'une virtualité, est bien, pour reprendre les expressions du sonnet en X, « aboli bibelot d' inanité sonore », « objet dont le néant s'honore », « nul ptyx ». La figure emblématique en est l'oxymore (« néant musicien », « inanité sonore »)²³.

22 Je renvoie à mon ouvrage *Néant sonore. Mallarmé et la traversée des paradoxes*, Droz, 2007.

23 En allant plus loin encore que l'oxymore, on peut tenter de concevoir qu'un mot puisse signifier simultanément une chose et son contraire : c'est, dans le sonnet « A la nue accablante tu... », le cas du mot « cela », qui peut être grammaticalement interprété tout aussi bien comme le démonstratif (« cela que » : cela, à savoir que...) et comme le passé simple du verbe *celer* (« cela

Le poème en prose « Le Démon de l'analogie » joue de semblables paradoxes. Il commence en narrant comment vient à l'esprit du poète une phrase qui est un fragment de poème en vers :

« “La Pénultième est morte”, de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha [...] »

La phrase qui vient à l'esprit du poète se présente donc sous la forme d'un enjambement. Elle est fondée sur un vide rythmique, sur une syncope rythmique. Tentant de saisir le sens de cette phrase mystérieuse, le poète narrateur se souvient que le mot « pénultième » désigne l'avant-dernière syllabe des mots, celle qui est inaccentuée, et qui est donc fragilisée dans l'évolution phonétique, celle qui a tendance à s'amuïr, à mourir, à s'annuler. Or, la syllabe pénultième du mot « pénultième » est justement la syllabe « nul », ce que Mallarmé désigne comme « le son *nul* », ce que l'on peut comprendre à la fois comme le son [nül] et le son nul (qui est devenu nul parce qu'il s'est amuï). La phrase « La Pénultième est morte » est donc une parole qui dit la disparition de la parole, une parole qui naît de dire la mort de la parole. Et cette phrase est un fragment de poème en vers : le poème en prose existe de dire l'avortement d'un poème en vers, le poème en prose naît de dire la mort d'un poème en vers.

Cette poésie qui dit l'absence d'elle-même est allégorisée par la décapitation de saint Jean Baptiste dans les poèmes du cycle d'Hérodiade, qui ont occupé Mallarmé depuis 1864 jusqu'à sa mort en 1898. Dans le « Cantique de saint Jean », la faux coupe, tranche, les cordes vocales du Précurseur du Verbe, la voix clamant dans le désert. Des ébauches de 1898 évoquent Jean muet dans des alexandrins où l'enjambement interne impose à l'hémistiche une coupe qui fait sentir ce silence de la parole : « Alors dis, ô futur // taciturne, pourquoi »,

que » : dissimula le fait que...) : dans la syntaxe de ce poème de Mallarmé, le mot « cela » renvoie à la fois au fait de montrer (c'est un démonstratif) et au fait de cacher (c'est le verbe *celer*). Dans la simultanéité de ces deux sens contradictoires, on ressent l'équivalent linguistique de ce qu'est, au niveau visuel, la perception du dessin d'un cube qu'on peut voir tout à la fois en creux et en relief.

« Parle ou bien faut-il que // l'arcane messéant / A dire excepté par // une bouche défunte ». Saint Jean figure le poète et sa « disparition élocutoire » : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots »²⁴ (dans la poésie, c'est le langage lui-même qui parle, pas la subjectivité du poète, qui montre ici son propre amûissement). L'impersonnalité de la voix poétique est aussi figurée par la voix de la Nourrice dans l'Ouverture : « Ombre magicienne aux symboliques charmes, / Cette voix, du passé longue évocation / (*Est-ce la mienne* prête à l'incantation ?), / Encore dans les plis jaunes de la pensée, [...] / S'élève » (je souligne).

La négativité de la parole chez Mallarmé est à référer non seulement à la « disparition élocutoire du poète » et à l'impersonnalité de la voix poétique, mais aussi au fait que pour Mallarmé le langage anéantit le monde, le mot poétique abolit la chose (« Je dis : une fleur ! et, [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »), et surtout au fait que Mallarmé a eu la révélation du néant, a reconnu que l'Idéal auquel il tendait n'existe pas, n'est que néant, une illusion de l'esprit humain, une « fiction », mais il est cependant nécessaire de continuer d'y croire pour continuer d'y tendre, désespérément, car tel est le moteur même de la poésie, la fiction étant pour Mallarmé « le procédé même de l'esprit humain »²⁵. Dans une lettre du 28 avril 1866, Mallarmé déclare vouloir, dans sa poésie, se donner « le spectacle de la matière s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, [...] devant le Rien qui est la vérité ». Cette tension vers un Idéal inexistant est au fondement de la logique paradoxale et auto-contradictoire de l'esthétique mallarméenne. D'un côté Mallarmé ruine l'Idéal, reconnu comme néant, et de l'autre il maintient obstinément le culte de l'Idéal. En 1894, un important passage de *La Musique et les Lettres* va expliciter ce paradoxe :

« [...] je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

Autre chose... ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais je vénère comment, par une su-

24 « Crise de vers », dans *Igitur, Divagations*, Gallimard, collection « Poésie », 2003, p. 256.

25 « Notes sur le langage » dans *Igitur, Divagations*, Gallimard, collection « Poésie », 2003, p. 66.

percherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela –

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide [...] »²⁶.

Le « plaisir » esthétique est fondé sur un manque, selon une logique proche de l'économie du désir et de la jouissance chez Lacan comme l'a remarqué Patrick Thériault dans un ouvrage récent²⁷ : il est nécessaire que le désir demeure irréalisé pour qu'il puisse être indéfiniment relancé. Le poème est alors le dire de ce manque qui dynamise infiniment le désir, selon une logique qui rappelle celle du célèbre aphorisme de René Char : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir ».

Cette logique paradoxale est à l'œuvre dans les projets du Livre total, pensé comme à la fois nécessaire et impossible. D'une part, le Livre est nécessaire pour le « Salut » du monde (qui doit être authentifié par le langage poétique, sauvé de l'absurde et du non-sens par le langage poétique, « sans quoi tout serait vain », « vain si le langage n'y confère un sens », « tout est vain en dehors de ce Rachat par l'art »²⁸). Mais, d'autre part, le Livre est impossible, car accomplir le Livre serait réaliser l'Absolu qui est essentiellement néant et ce serait supprimer le processus littéraire dans l'instant même de son accomplissement : « Dr[ame] n'est insoluble que parce qu'inabordable », lisons-nous dans les brouillons du Livre, sinon il serait « résolu tout de suite, le temps d'en montrer la défaite, qui se déroule fulguramment »²⁹.

On peut ici relever l'arrière-fond initialement hégélien de la pensée de Mallarmé (cette influence est attestée dès les années 1860) : accomplir le Livre, ce serait le retour de l'Esprit en lui-même, l'accomplissement de l'Esprit humain s'identifiant à l'Absolu qu'il est. Mais, justement, chez Mallarmé, au contraire de la dialectique hégélienne qui se reclôt parfaitement dans le retour de l'Absolu à lui-même à la fin de l'Histoire, cette visée, chez Mallarmé, n'est pensée que pour ne pas aboutir : mise en crise de la résolution dialectique hégélienne et de la fermeture du système dialectique hégélien. L'Absolu

26 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *ibid.*, p. 375.

27 Patrick Thériault, *Le (Dé)montage de la Fiction : La révélation moderne de Mallarmé*, Champion, 2010.

28 Pour les deux premières expressions : *Igitur, Divagations*, Gallimard, collection « Poésie », 2003, p. 165 et p. 377. Pour la troisième : lettre de Mallarmé du 10 septembre 1885.

29 « Notes en vue du Livre », *Œuvres Complètes*, volume 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 948.

ne fait que tendre asymptotiquement vers lui-même, « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà » (selon la formule du *Coup de dés*) : toujours demeure un écart, une différence (notion derridienne qui vient notamment de cet aspect de la pensée de Mallarmé), qui fait qu'« un coup de dés jamais n'abolira le hasard » et qu'il ne saurait y avoir d'accomplissement définitif de l'Absolu. Le Livre, étant pensé comme un accomplissement de la littérature qui en serait en même temps la suppression, est nécessairement inaccompli. L'écriture du Livre ne peut être que celle de son inexistence³⁰.

On trouve chez Mallarmé une autre expression, symbolique, de ce paradoxe. Mallarmé figure le rapport à l'Absolu comme des Noces de l'Homme avec l'Idée. C'est le cas dans le scénario imaginaire de l'un des feuillets des brouillons du Livre, où un personnage doit accomplir ses « noces » avec une « dame » symbolisant l'Idée, mais accomplir les noces avec l'Idée serait détruire l'Idée en tant que telle (« Idée opérée supprimée »), d'où l'interruption des noces avec l'Idée dans l'imminence de leur accomplissement : « il s'arrête à temps dans cette opération »³¹. Semblablement, dans d'autres feuillets, un personnage veut s'unir à la « notion », mais là encore ces noces sont pensées comme ne pouvant s'accomplir : « Je veux épouser la notion, criait-il [...] en vain le retenait-on, en vain lui faisait-on entendre qu'elle n'existe que si vierge [...] quand bien même il n'en existerait rien – j'y crois – j'y crois et il faut qu'il n'en existe rien pour que je l'étreigne et y croie totalement »³². On retrouve ici l'économie lacanienne du désir et de la jouissance, selon une logique du je-sais-bien-mais-quand-même. C'est un symbolisme érotique qui permet ici d'exprimer un paradoxe métaphysique qui est en même temps un paradoxe métalittéraire.

Les projets mallarméens du Livre correspondent bien à ce que Barthes désigne comme « la recherche d'une littérature impossible ». C'est une impossibilité symétrique à celle de Flaubert. Chez Flaubert, nous avons mentionné le risque que la prose romanesque se confonde avec la prose du monde, le « trivial » qu'il doit exprimer en « style écrit » (risque évité par la distance de l'ironie implicite), alors que chez Mallarmé le risque est celui que la poésie se confonde avec l'abstraction

30 Je renvoie à mon ouvrage *Mallarmé et le Mystère du Livre*, Champion, 1998.

31 « Notes en vue du Livre », *Œuvres Complètes*, volume 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1030.

32 « Épouser la notion », *Œuvres Complètes*, volume 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1063-1069.

pure de l'Absolu (risque évité par la distance de l'inaccomplissement du Livre)³³.

5 - La littérature vs la littérature

L'œuvre de Mallarmé est un moment clé de ce tropisme paradoxal et auto-contradictoire de la littérature. Elle ne prend cependant pas la forme d'un affrontement de la littérature à elle-même. Ce degré supplémentaire de l'auto-contradiction apparaît avec Rimbaud, qui produit une littérature de la contestation de la littérature par elle-même. Certains des premiers poèmes de Rimbaud sont des poèmes sentimentaux pour se moquer de la poésie sentimentale, d'autres sont des poèmes parnassiens pour se moquer de la poésie parnassienne. L'autocontestation est plus radicale encore lorsque dans le chapitre « Alchimie du Verbe » de *Une Saison en enfer* Rimbaud renie sa propre poétique des deux années passées. Plus radicalement encore, il s'écrie : « Plus de mots ! » : énoncé auto-contradictoire. Puis, dans le chapitre final, significativement intitulé « Adieu », il programme dès 1873 son abandon de la littérature : « Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! / Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange [...], je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! ». Rimbaud écrira encore des poèmes en prose pour les *Illuminations*, puis il cessera d'écrire en 1875 : aboutissement de la logique d'autocontestation de la littérature.

Du fait de la perte de légitimité que subit le discours poétique à cette époque, la fin du XIX^e siècle voit se multiplier ce type de posture. C'est Verlaine s'auto-parodiant (« A la manière de Paul Verlaine », « La dernière fête galante »), Lautréamont s'auto-contestant (par l'auto-parodie, l'auto-dénégation, ou l'adresse au lecteur pour qu'il rejette le livre à la première page des *Chants*), ou encore Laforgue se reprochant à lui-même d'écrire, comme dans la « Complainte d'un autre dimanche » : « Ah ! qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre ! / Des vers. Et puis, après ? ô sordide limace ! / Quoi ! la vie est unique, et toi, sous ce scaphandre, / Tu te racontes sans fin et tu te ressasses ! » : la contestation de l'écriture se fait par l'écriture, la contestation de l'écriture c'est encore de l'écriture (et une écriture riche d'effets, avec par exemple le fort enjambement interne du dernier vers cité : « sans// fin »). Bientôt, à la fin du siècle, Gide écrira un livre où il répudiera tous les livres : « Nathanaël, quand aurons-nous brûlé tous

33 Pour ce rapprochement, voir Jacques Rancière, *La Parole muette*, Hachette, 1998.

les livres ? », « Nathanaël, jette ce livre » (*Les Nourritures terrestres*). Gide, dans une posture qui rappelle Rimbaud, fait le choix de la vie plutôt que des livres³⁴. Mais la contestation de la littérature a lieu dans la littérature, la contestation des livres a lieu dans un livre. L'opposition à la littérature, c'est encore de la littérature. D'ailleurs, Gide n'abandonnera jamais la littérature et les livres.

Dans ces dernières années du siècle, Gide expérimente le procédé de la mise en abyme. Le livre réel *Paludes*, par exemple, raconte l'histoire du livre fictif *Paludes* qui est en train d'être écrit, ou plutôt de ne pas être écrit. La mise en abyme permet le creusement de l'écart entre l'énoncé et l'énonciation. Plus tard, Gide développera ce procédé dans *Les Faux-monnayeurs* : le roman de Gide *Les Faux-monnayeurs* a pour personnage un romancier, Edouard, qui est en train d'écrire un roman, *Les Faux-monnayeurs*, qui a lui-même pour personnage un romancier qui écrit un roman, etc. Mais quand *Les Faux-monnayeurs* s'achèvent (1925), *Les Faux-monnayeurs* d'Edouard ne sont pas achevés. Au niveau formel, la mise en abyme est un dispositif clé pour mettre en œuvre les auto-contradictions de la littérature, par la contradiction entre les deux niveaux de la mise en abyme : à la fois diction (le roman de Gide, qui existe) et contra-diction (le roman d'Edouard, qui n'existe pas). Cela permet de réaliser cet idéal esthétique que Gide énonçait dans la postface à la deuxième édition de *Paludes* : « J'aime que chaque livre porte en lui sa propre réfutation » ; ce qui renvoie d'ailleurs à la personnalité irréductiblement auto-contradictoire de Gide : « Je n'ai jamais rien su renoncer [...]. C'est en écartelé que j'ai vécu » (1919), « Les extrêmes me touchent » (1921). Thèse et antithèse, sans synthèse.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, l'auto-contradiction est au fondement du projet romanesque d'Edouard le romancier fictif, lequel parle ainsi de son projet de roman dont le personnage principal est un romancier : « Mon romancier voudra s'en écarter [de la réalité] ; mais moi je l'y ramènerai sans cesse. A vrai dire ce sera là le sujet : la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale » (Deuxième Partie, chapitre 3). Contradiction qui devra rester sans solution. Et au paragraphe suivant le narrateur commente de façon critique les propos d'Edouard : « L'illogisme de son propos était flagrant, sautait

34 Dans *Les Faux-monnayeurs*, le personnage Bernard exprimera de nouveau cette préférence rimbaldienne de la vie par rapport aux livres : « Le seul poète qui me satisfasse aujourd'hui, c'est Rimbaud. [...] Il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots. [...] C'est là ce que j'admire le plus dans Rimbaud : c'est d'avoir préféré la vie » (Troisième Partie, chapitre 5).

aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Edouard abritait deux exigences inconciliables ». Ici, par les remarques négatives du narrateur du roman, Gide fait semblant de critiquer la contradiction d'Edouard : il fait semblant, car en réalité cela correspond aussi à la poétique de Gide lui-même et à la conception essentiellement auto-contradictoire qu'il veut donner de la littérature.

Le principe de contradiction est mis en avant par Bernard, un adolescent disciple du romancier Edouard : « Je tiens un carnet, comme Edouard ; sur la page de droite, j'écris mon opinion dès que, sur la page de gauche, en regard, je peux écrire l'opinion contraire » (II 4). Cela correspond à ce que Gide dit de lui-même dans le *Journal des Faux-monnayeurs* (« Je n'avance rien sur moi-même que le contraire ne m'apparaisse beaucoup plus vrai ») ou dans l'autobiographie *Si le grain ne meurt* (« je ne peux rien affirmer qui ne soulève en moi la revendication du contraire », « je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit ») ; mais, d'une façon plus profonde, il me semble que cela témoigne d'une époque de l'histoire des idées où domine un principe de relativité des opinions après la dévalorisation (post-nietzschéenne) des anciennes valeurs absolues. La littérature, bien plus que la philosophie, apparaît alors comme le discours qui peut se charger de dire cette relativité généralisée des valeurs, des opinions, et des options de vie. Loin de prétendre à délivrer une vérité synthétique, la littérature est l'espace de langage où le lecteur peut chercher sinon une solution du moins un chemin de réflexion singulier (qui n'a pas vocation à être généralisé).

Le personnage Edouard emblématise l'auto-contradiction : « Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même », écrit-il dans son *Journal* (I 8), comme Gide aurait pu le dire de lui-même. L'écriture, notamment celle du *Journal*, pour Edouard comme pour Gide, est une tentative de résoudre le hiatus, de se rejoindre, de se ré-identifier à soi-même (c'est aussi la tentative de l'écriture autobiographique de *Si le grain ne meurt*) ; mais tentative irréductiblement impossible, l'écriture permettant de creuser la différence de soi à soi bien plutôt que de la résoudre.

C'est aussi le cas de Kafka. Le 21 août 1913, Kafka écrit dans son *Journal* : « Je ne suis rien d'autre que littérature ; je ne peux et ne veux pas être autre chose ». Il y a en lui une nécessité, existentielle, d'écrire. Besoin d'écrire pour exorciser l'angoisse : « J'ai aujourd'hui un grand désir de tirer hors de moi tout mon état anxieux en le décrivant entièrement, et, ainsi qu'il vient de la profondeur de mon

être, de l'introduire dans la profondeur du papier » (8 décembre 1911). Mais cette écriture comporte un danger : le risque d'une valorisation esthétique de l'angoisse, d'une justification esthétique de l'angoisse, et finalement d'une aggravation de l'angoisse par l'acte même (l'écriture) qui voulait la maîtriser, l'exorciser, et la détruire. L'écriture peut être une défense contre l'angoisse, mais elle peut être aussi un renforcement de l'angoisse lorsqu'elle reconnaît qu'elle a besoin de l'angoisse pour s'en nourrir, et lorsqu'ainsi elle entretient secrètement l'angoisse par un feed-back rétroactif³⁵. En valorisant esthétiquement l'effet de l'angoisse (l'écriture et le texte), cette stratégie autorise paradoxalement le sujet à accepter son angoisse voire à susciter l'angoisse, à se complaire en une angoisse créatrice esthétiquement justifiée par la littérature : cercle vicieux dont nous avons déjà rencontré certaines formes chez Rousseau et Baudelaire, et qui caractérise l'écriture de Kafka. Celui-ci en effet reconnaît : « Le fait même d'écrire contribue à ma tristesse » (20 octobre 1913), « cette impasse où j'ai lentement poussé mon destin » (14 août 1913), « je me suis déchiré moi-même, [...] je me suis vraiment ruiné » (25 décembre 1915), « je me suis systématiquement détruit » (17 octobre 1921). Kafka a conscience de ce cercle vicieux : « il n'y a qu'un seul parti à tirer, cet unique parti est donc le meilleur, et c'est le désespoir » (16 octobre 1921). Ce que Blanchot commente ainsi : « Écrire ne saurait avoir son origine que dans le vrai désespoir, celui qui [...] retire sa plume à qui écrit »³⁶. Le désespoir est donc tout à la fois ce qui est à l'origine de l'écriture, et ce qui empêche d'écrire. Pour écrire, Kafka a besoin du désespoir, du désespoir qui empêche d'écrire.

Toute l'œuvre de Blanchot (œuvre romanesque et critique) explore ce type de paradoxes. C'est emblématiquement le paradoxe du regard d'Orphée. Orphée descend aux enfers pour rechercher Eurydice, mais il ne pourra la ramener que s'il ne se retourne pas en chemin pour la regarder. Or, Orphée, impatient, se retourne : Eurydice est définitivement perdue. Orphée va alors continuer de chanter Eurydice absente : il fallait qu'Eurydice soit absente pour qu'Orphée continue de chanter. La poésie suppose l'absence de ce dont elle réclame la présence. Le regard d'Orphée est une sorte d'acte manqué

35 « comme si le fait d'écrire approfondissait l'angoisse », commente Blanchot (« De l'angoisse au langage », *Faux Pas*, Gallimard, 1943, p. 11).

36 Blanchot, « Kafka et l'exigence de l'œuvre », *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, collection « Idées », p. 59.

symptomatique qui maintient Eurydice dans la mort, dans l'absence, pour que le chant demeure possible³⁷.

L'œuvre de Blanchot est fondée sur la poétique négative de Mallarmé, sur l'idée selon laquelle le mot fait disparaître la chose, exprime la chose en la néantisant (« Je dis : une fleur ! et [...] musicalement se lève [...] l'absente de tous bouquets »). Mais, dans la modernité, l'objet du langage c'est le langage lui-même, qui se prend lui-même pour objet, et vise donc à son propre anéantissement. C'est pourquoi la littérature moderne est en quête de sa propre disparition, est fondée sur l'idée de sa propre impossibilité, a pour condition de possibilité l'exploration de sa propre impossibilité. Blanchot a développé cela notamment dans « Le paradoxe d'Aytré » (article consacré à Paulhan) : « La poésie [...] lie dangereusement la possibilité de parler à l'impossibilité qui en devient comme la condition. [...] Le langage est hanté par sa propre impossibilité. [...] La parole vient pour répondre à un manque fondamental, mais la parole est elle-même atteinte par ce manque, [...] rendue possible par ce qui la rend impossible. [...] De là cet effort de la poésie pour devenir la réalisation d'une irréalisation totale. [La poésie] a pour fondement cette impossibilité et cette contradiction qu'elle tend vainement à réaliser. [...] Elle exige en somme que s'accroisse et s'affirme – à titre d'aspiration – ce paradoxe »³⁸. Cette impossibilité originelle est l'expérience d'une impossibilité de dire : l'écrivain « ne peut guère songer à commencer autrement que par une certaine incapacité de parler et d'écrire, par une perte des mots »³⁹.

Blanchot, à propos de Hölderlin, synthétise ainsi ce paradoxe : « Le langage du poème n'est que le retentissement [...] de sa propre

37 Je réinterprète ici librement les pages que Blanchot a consacrées au regard d'Orphée dans *L'Espace littéraire*. Dans une logique semblable, Jean-Michel Maulpoix écrit que « le poème existe à proportion d'une absence, qu'il aggrave » (*Le Poète perplexe*, Corti, 2002, p. 217), et que « le travail de la poésie [...] fait mouvement dans la parole vers ce qui la tient en échec » (*La Voix d'Orphée*, Corti, 1989 p. 137). Voir aussi cette remarque de Jacques Dupin : « La poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent » (« Moraines », *L'Embrasement*, précédé de *Gravir*, Gallimard, collection « Poésie », 1971, p. 135).

38 Blanchot, « Le paradoxe d'Aytré », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 66, 67, 69.

39 *Ibid.*, p. 74. C'est aussi ce que dit Sartre en cette même année 1949 : « Chacun sait que ce sentiment d'échec devant le langage considéré comme moyen d'expression directe est à l'origine de toute expérience poétique » (Sartre, « Orphée noir », *Situations III*, Gallimard, 1949, p. 246). Dans l'article de Sartre, ce sentiment d'échec devant le langage est la difficulté pour le colonisé de parler dans la langue du colonisateur. On pourrait rencontrer une problématique semblable chez Paul Celan vis-à-vis de la langue allemande. Et dans cette remarque de Jean-Michel Maulpoix : « L'aventure d'écrire commence souvent là où le sujet est resté sans voix » (*La Voix d'Orphée*, Corti, 1989, p. 189).

impossibilité », « Je parle, mais parler ne se peut pas »⁴⁰. Cela rejoint exactement l'expérience de Beckett, notamment dans *L'Innommable* : « Je vais avoir à parler de choses dont je ne peux pas parler », « La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre », « J'ai à parler, n'ayant rien à dire. [...] Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler », « Impossible de m'arrêter, impossible de continuer », « l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire », « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »⁴¹, et ce sont les derniers mots de l'œuvre : le texte s'interrompt justement (auto-contradictoirement) sur les mots qui disent qu'il va continuer. Chez Beckett, est écrit ce qui empêche d'écrire⁴². Le dernier poème de Beckett, daté du 29 octobre 1988 et intitulé « Comment dire », est le dire de cet empêchement de dire. Les vers, très courts, sont tous terminés par un long tiret qui visualise le silence et l'évanouissement de la parole : « folie – / folie que de – / que de – / comment dire – / folie que de ce – / [...] / ce – / comment dire – / ceci – / ce ceci – / ceci-ci – [...] », et le poème se termine par deux occurrences de la même question « comment dire » séparées par un blanc. Le poème ne peut plus que ressasser cet indicible ceci-ci, comme chez Edmond Jabès méditant sur le poète condamné à « ressasser l'indicible », « ressasser l'impossibilité d'écrire » : « Est-ce encore écrire, que ressasser l'impossibilité d'écrire ? N'est-ce pas, plutôt, se rebiffer contre cette impossibilité, faire en sorte qu'écrire soit toujours possible là où se vérifie l'impossibilité d'écrire ? »⁴³. Toute l'œuvre de Jabès, proche de celle de Blanchot, est une grande méditation sur l'impossibilité d'écrire. Marguerite Duras, en des phrases très courtes séparées de blanc, dira aussi le paradoxe d'une écriture dans

40 Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 128. Blanchot écrit ailleurs que la condition de l'écrivain est « de n'avoir rien à écrire, de n'avoir aucun moyen de l'écrire et d'être contraint par une nécessité extrême de toujours l'écrire » (*Faux Pas*, « De l'angoisse au langage », Gallimard, 1943, p. 11).

41 Beckett, *L'Innommable*, Editions de Minuit, 1953, collection « double », 2004, p. 8, 21, 46, 180, 183, 213.

42 Dans un texte sur les tableaux des frères Van Velde, Beckett dit que dans leurs œuvres « est peint, ce qui empêche de peindre » (*Le Monde et le pantalon* [1945-1946], suivi de *Peintres de l'empêchement* [1948], Minuit, 1991). On peut déceler le même paradoxe dans l'écriture de Beckett : est écrit, ce qui empêche d'écrire.

43 Jabès, respectivement dans « Dans la double dépendance du dit », *Fata morgana*, 1975, rééd. *Le Livre des marges*, Le livre de poche, biblio-essai, p. 182, et dans *L'ineffaçable L'inaपर्çu*, Gallimard, 1980, rééd. *Le Livre des ressemblances*, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1991, p. 319. Dans un texte sur Blanchot, Jabès compare l'écriture à un feu qui voudrait nous sauver du feu mais ne peut que l'aggraver : « L'écriture entretient l'illusion d'un proche sauvetage ; mais le feu ne sauve pas du feu ; ni le froid du froid ; au contraire, ils les perpétuent » (*Le Livre des marges*, p. 86).

l'impossibilité d'écrire : « Écrire. / Je ne peux pas. / Personne ne peut. / Il faut le dire : on ne peut pas. / Et on écrit »⁴⁴. Blanchot, Beckett, Duras, Jabès (et Celan) : ce sont là des œuvres marquées de stupeur par la Deuxième Guerre mondiale. L'indicible des événements de la guerre et notamment de la Shoah a été déterminant dans la place que la nécessité de dire l'impossibilité de dire a prise dans la littérature depuis 1945. Elie Wiesel a formulé ainsi ce paradoxe : « Se taire est interdit, parler est impossible »⁴⁵.

Plus généralement, Pascal Quignard perçoit lui aussi cette impossibilité de dire et d'écrire qui est à l'origine de l'écriture littéraire : « Les enfants séjournent durant au moins sept années dans cette défaillance que le mot même d'enfance signifie. [...] Les écrivains s'y fixent à jamais dans l'épouvante. Un écrivain se définit d'ailleurs simplement par ce *stupor* dans la langue, qui conduit au surplus la plupart d'entre eux à être des interdits de l'oral »⁴⁶.

L'entreprise de Bataille, déjà, était une tentative pour dire cette part muette en nous : « Il subsiste en nous une part muette, dérobée, insaisissable [...]. Dans la région des mots, du discours, cette part est ignorée »⁴⁷. Hors d'atteinte par les mots, c'est la part maudite, mal dite, impossible à dire : c'est cela même que Bataille appelle « L'impossible » (mot et notion que Blanchot va se réapproprier après ses conversations avec Bataille autour de *L'Expérience intérieure* en 1941). L'impossible, chez Bataille, qu'est-ce à dire ? Dans une lettre du 31 janvier 1962 à propos d'un projet de Préface pour *L'Impossible*, il annonce : « J'indiquerai que l'impossible donné dans mon livre, c'est au fond la sexualité », puis « J'affirmerai par la suite que l'impossible c'est la littérature »⁴⁸. Il y a donc une polysémie de l'impossible chez Bataille. La notion de « l'impossible », chez Bataille, recouvre à la fois la sexualité, l'érotisme, le ravissement, la « communication » (y compris la littérature), l'orgasme, la jouissance (la communication sexuelle, ou littéraire, ou mystique), l'extase sexuelle et/ou mystique, la « petite mort », la mort elle-même, « l'extrême », la « souveraineté », la toute-puissance, le « sacré », « Dieu », le dionysiaque, l'ivresse, le rire, le

44 Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, collection « folio », p. 52.

45 *Se taire est impossible*, entretien entre Elie Wiesel et Jorge Semprun, Arté Editions, 1995, p. 17.

46 Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L., 1993, Gallimard, collection folio, p. 11.

47 Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1943, 1954, collection « Tel », p. 27.

48 Bataille, *Choix de lettres (1917-1962)*, Gallimard, 1997. Lettre citée dans *Œuvres Complètes*, tome III, Gallimard, 1971, p. 520-521.

« déchirement », le « réel » (lui aussi indicible)...⁴⁹ Toutes les notions que je viens d'énumérer et qui constituent les diverses résonances de « l'impossible » chez Bataille se rejoignent dans « l'extrême », qui est hors-langage : « Qu'une expression quelconque en témoigne, l'extrême en est distinct », « il n'est jamais littérature »⁵⁰. D'un côté « l'impossible c'est la littérature », mais d'un autre côté la littérature ne peut coïncider à l'impossible qu'est « l'extrême » : paradoxe. Et Bataille précise : « Si la poésie l'exprime, il en est distinct : [...] car si la poésie l'a pour objet elle ne l'atteint pas »⁵¹. Bataille touche ici à une logique apophatique. Cette formulation est très proche de celle du premier chapitre du livre du Tao (qui avait intéressé Bataille) : « Le Tao qu'on tente de saisir n'est pas le Tao lui-même. Le nom qu'on veut lui donner n'est pas son nom adéquat ». La pensée de Bataille a toujours été proche de la « théologie négative » ou de la théologie apophatique, qui dit que de Dieu on ne peut rien dire. Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille cite des mystiques de la théologie apophatique, comme le Pseudo-Denys (auteur du traité *Les Noms divins* au ^ve siècle), Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, Angèle de Foligno... La *Nuit obscure* de Jean de la Croix dit l'expérience mystique du non-savoir ; Bataille en parle dans *L'Expérience intérieure*, et dut en parler avec Blanchot dans leurs conversations de 1941 : il n'est pas impossible que la « nuit essentielle » pensée par Blanchot dans *L'Espace littéraire* provienne de Jean de la Croix qu'il avait lu, lui aussi, dès les années 1930.

49 Parmi ces motifs de « l'impossible » chez Bataille : la mort, donc. Selon Heidegger, « la mort est pour le *Dasein* la possibilité de l'impossibilité » (*Sein und Zeit*). Effectivement, chacun de nous garde de son enfance une croyance en l'impossibilité de sa propre mort : il est impossible que je meurs, l'idée de ma mort est inconcevable, impossible. Et pourtant, cela adviendra : la mort est donc bien la possibilité de ce qui est pour moi une chose impossible (le fait de mourir). Dans un deuxième sens, la phrase de Heidegger signifie que, quand je serai mort, il n'y aura plus de possible pour moi ; je serai dans l'impossibilité d'être : ma mort est donc bien mon impossibilité, ma mort est la possibilité de mon impossibilité. C'est à cette phrase de Heidegger que Jacques Derrida consacre son livre intitulé *Apories* (Galilée, 1996). La première partie du livre a pour titre « Finis », mot qui peut s'interpréter de trois façons : 1 – *finis*, mot latin signifiant la fin, (la mort) ; 2 – l'impératif du verbe français finir (*finis ! meurs !*) ; 3 – le participe passé pluriel du même verbe : nous sommes finis (*fichus*), promis à une mort certaine. La deuxième partie du livre a pour titre « S'attendre à l'arrivée », expression qui peut, elle aussi, s'interpréter de trois façons : 1 – infinitif d'un verbe réciproque, comme quand deux personnes se disent : on va s'attendre à l'arrivée (d'un train par exemple) ; 2 – infinitif du verbe signifiant « s'attendre à quelque chose » : s'attendre à quoi ? à l'arrivée, c'est-à-dire... à la mort (en toute lucidité, je m'attends à ma propre mort) ; 3 – infinitif du verbe réfléchi : s'attendre soi-même (se retrouver soi-même) à l'arrivée (lors de la mort). On voit que ce qu'il y a d'impossible à dire dans l'impossible à penser qu'est pour l'individu sa propre mort, Derrida nous le fait percevoir dans l'interstice linguistique des sens pluriels.

50 Bataille, *L'Expérience intérieure*, *ibid.*, p. 64.

51 *Ibid.*

La pensée de Bataille se caractérise non pas par une extase du savoir absolu comme chez Hegel mais par l'extase du non-savoir. Bataille a été marqué par la pensée de Hegel (il avait suivi les cours de Kojève sur Hegel), mais chez Bataille il n'y a pas de résolution dialectique : plutôt un enfermement dans l'antithèse, le négatif, la « part maudite ». Revendiquer la position de l'aporie, du paradoxe, de l'autocontradiction, c'est abandonner l'exigence hégélienne d'une résolution dialectique des contradictions. Quand Derrida, dans *L'Écriture et la différence*, donne à son article sur Bataille le sous-titre « Un hégélianisme sans réserve », l'expression est à comprendre aussi en son second sens : « sans réserve », c'est-à-dire sans relève, sans *Aufhebung*, une pure négativité de la perte, de la dépense, de la consommation, du sacrifice. Et ce qui est sacrifié chez Bataille, selon sa conception de l'écriture littéraire comme dépense, c'est aussi le langage, dans une « hécatombe des mots », un « holocauste des mots », « le sacrifice où les mots sont victimes »⁵² : écriture où le langage est en quelque sorte retourné contre lui-même.

Dans une même logique auto-contradictoire, il est significatif que le premier titre de *L'Impossible* était « La Haine de la poésie »⁵³. Chez Bataille, la poésie ne peut s'écrire que contre la poésie, car « la poésie qui ne s'élève pas au non-sens de la poésie n'est que le vide de la poésie, que la belle poésie »⁵⁴. La « belle poésie », c'est la poésie conventionnelle, inauthentique⁵⁵. La poésie authentique ne peut s'écrire qu'en « haine de la poésie », « engagée dans sa propre négation »⁵⁶, contre la « poésie » conventionnellement reconnue comme telle : contre tout risque de traditionalisation de la poésie dans une mièvrerie délavée, contre toute sclérose, tout figement dans la canonicité culturelle, la poésie se désidentifie d'elle-même ; elle est ce mouvement même de désidentification, de rupture, de *différence*, de paradoxe et d'auto-contradiction.

Déjà dans une conférence de 1936 Michaux écrivait : « La vraie poésie se fait contre la poésie »⁵⁷. Il précisait : « contre la poésie de

52 Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1943, 1954, collection « Tel », p. 158 et 156.

53 Sur Bataille et *L'Impossible*, voir, dans le présent volume, l'article de Joëlle de Sermet et celui de Wafa Ghorbel.

54 Bataille, *Œuvres Complètes*, tome III, Gallimard, 1971, p. 220.

55 Bataille explique son titre, « La haine de la poésie », par « l'aversion que m'inspirait alors la "belle poésie" », avec guillemets ironiques (*ibid.*, p. 513).

56 *Ibid.*, p. 533.

57 Michaux, *Œuvres Complètes*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 970 (comme dans « Contre ! », où la poésie advient en proclamant sa propre destruction).

l'époque précédente ». La phrase de Michaux renvoie à une idée assez banale, mais elle donne cependant une clé de la situation de la modernité par rapport à notre questionnement : la modernité littéraire s'expérimente dans la rupture, dans la contradiction, jusqu'à une accélération du processus de rupture dans un tourniquet ultra-rapide, instantané, qui aboutit à l'auto-contradiction, à une rupture d'avec la rupture, ce qui engendre une « post-modernité » rompant avec l'impératif de la rupture⁵⁸. Si la modernité a partie liée avec « la recherche d'une littérature impossible », avec une esthétique de la contradiction et de l'auto-contradiction, la « post-modernité » n'aurait-elle pas été l'abandon de cette esthétique de l'impossible et de l'auto-contradiction, du moins l'abandon de sa version pathétique inaugurée par Rousseau et qu'on a vue se dérouler jusqu'à la fin du XX^e siècle ? Cela expliquerait tout à la fois le maintien actuel d'une esthétique du paradoxe mais sur un mode plus ludique de nouveau, et le sentiment, que nous avons perçu lors des discussions du séminaire, selon lequel la littérature de ce début de XXI^e siècle tendrait à être sortie de ce paradigme pathétique de l'auto-contradiction dont la pensée de Blanchot a sans doute été l'un des points d'apogée.

C'est sur cette interrogation de la situation contemporaine que je termine la présentation du sujet qui va occuper les réflexions de ce volume collectif. Mais je ne voudrais pas refermer ce chapitre introductif sans signaler que la littérature n'est pas le seul art qui soit concerné par cette esthétique du paradoxe et de l'auto-contradiction.

Un mot sur d'autres arts

De même que Beckett, à propos des toiles des frères van Velde, écrit « Est peint ce qui empêche de peindre »⁵⁹, de même peut-on dire que dans certaines œuvres musicales, est composé ce qui empêche de composer. Il me semble que c'est le cas dans le 4^e et dernier mouvement de la Sixième Symphonie de Mahler (1904), où la forme sonate (exposition du thème, développement par variations, réexposition et coda) est bouleversée d'une manière particulière. Normalement, le moment de la réexposition voit revenir le thème de façon très affirmative : qu'on pense par exemple, dans le premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven, au moment où, à l'issue d'une tension provoquée

58 Voir à ce sujet le livre d'Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.

59 Pensons aussi à « L'assassinat de la peinture » de Miro.

par la répétition d'une même note, le thème initial des quatre notes réapparaît pour sa réexposition. Adorno commente ainsi ce type de moment beethovenien : « La réexposition était le problème majeur de la forme sonate. [...] Beethoven avait résolu ce problème par un tour de force dont il avait fait une règle : au moment fécond du début de la réexposition, il présentait le résultat du dynamisme, du devenir, comme la confirmation et la justification du passé »⁶⁰. Dans le dernier mouvement de la Sixième Symphonie de Mahler, par trois fois le thème est sur le point d'être réexposé, mais par trois fois cette imminence débouche déceptivement sur un coup de marteau sur une enclume, ce qui provoque un effet d'effondrement de la musique et non d'affirmation. C'est là que je vois la mise en crise de la forme sonate. Ce que Adorno commente ainsi : « la musique ne s'élève que pour se précipiter dans les ténèbres », « ce qui se produit dans le mouvement se produit avec sa propre négation »⁶¹. La musique d'Alfred Schnittke (1934-1998) reproduit parfois de semblables processus, à plus grande échelle encore. Sa Première Symphonie (1972) a ainsi été d'abord intitulée « Symphonie Anti-symphonie ». Sa Troisième Symphonie (1981) est une œuvre méta-musicale qui raconte une épopée du genre de la symphonie : la genèse, le développement, l'hypertrophie et l'effondrement du genre.

Le cinéma aussi a produit des films sur l'impossibilité de faire un film. On peut penser à *La Nuit américaine* de Truffaut (1973), dont l'action se situe pendant l'interruption du tournage d'un film (mise en abyme du film dans le film, comme pour le roman avec *Les Faux-monnayeurs* de Gide). Qu'on pense aussi *Huit et demi* (1963) où Fellini nous montre, dans le personnage principal, un cinéaste en panne d'inspiration entre son huitième et son neuvième film. Ou à *L'Etat des choses* de Wim Wenders (1982), qui commence par le tournage d'un film dans le film (*Les Survivants*), puis le film de Wenders raconte l'interruption du tournage du film dans le film ; à la fin, le personnage principal, le cinéaste, est tué, tombe et meurt en tenant sa caméra qui continue de filmer (il filme le film de sa propre disparition) ; ce qui peut entrer en relation avec un autre film de Wim Wenders, *Au fil du*

60 Theodor Adorno, *Mahler* [1960], Editions de Minuit, 1976, p. 141. Adorno rapprochait alors cette forme musicale de la forme de pensée du « dialecticien Hegel, chez qui l'essence des négations, et du même coup celle du devenir lui-même, débouchait finalement sur une théodicée de l'être ». Il assimile alors la musique « à la société dans laquelle elle se trouve et qui se trouve en elle, en tant que rituel de la liberté bourgeoise », et qui ainsi « manipule l'unité circulaire de la nature comme si ce qui revient, en vertu de son propre retour, était plus que ce qu'il est ».

61 *Ibid.*, p. 151. Soulignant le paradoxe, Adorno indique que « c'est par la médiation de la sonate que Mahler s'est émancipé de la sonate » (*ibid.*, p. 145), et qu'ainsi « la réponse de Mahler [...] converge avec celle des plus grands romans de sa génération » (*ibid.*, p. 142).

temps (1976), dont les dernières images nous montrent la façade d'un cinéma sur laquelle clignote le titre d'un film, « Weisse Wand » (écran blanc), qui signifie la fin du cinéma (seules les lettres « We W nd » sont vraiment éclairées, ce qui nous montre à la fois les initiales du cinéaste Wim Wenders, et le mot Fin, « the *end* »). Pour dernier exemple de film présentant l'impossibilité de faire un film, je prendrai *Persona* de Bergman (1966), qui avait d'abord été intitulé « Cinématographe ». Le début du film nous montre une pellicule de projecteur de cinéma qui brûle et sort de la bobine ; à cela succèdent de très brefs extraits (chaque fois une fraction de seconde) de vieux films muets du début du XX^e siècle. Le même type de séquence réapparaît au milieu du film puis à la fin du film. Il y a là une visée méta-cinématographique. Cette visée s'éclaire mieux lorsque l'on se souvient que le personnage principal est une actrice, Elizabeth Vogler, qui a perdu la parole en jouant *Electre*. Elizabeth Vogler se caractérise par sa difficulté psychologique à être mère, à se sentir mère : son aphasie, c'est comme s'il s'agissait de tuer la mère en elle, la mauvaise mère, Clytemnestre. *Persona* est un film sur l'impossibilité de la parole. *Persona*, c'est le masque de l'acteur, ce par quoi passe le son (*per-sonare*). A la fin du film, Elizabeth Vogler parviendra à prononcer ce seul mot : « Rien ».

*

Le présent volume collectif se divise en trois parties progressives. La Première Partie, « Réversibilités », permettra de voir comment l'écriture littéraire parvient à opérer simultanément une chose et son contraire. Jean-Pierre Moussaron, par la micro-lecture d'un passage de *L'Education sentimentale*, montre que l'expression du lyrisme chez Flaubert se dédouble aussitôt, de façon oxymorique, en suspicion ironique dudit lyrisme. Fabienne Rihard-Diamond présente les romans de Melville comme un « sabotage » du roman dont les conventions sont volontairement ruinées (« gâchées », « hachées ») de par leur propre monstration. Restant dans le champ de l'Amérique du XIX^e siècle, Bertrand Guest aborde une autre réversibilité en voyant le *Journal* de Thoreau comme le Livre arborescent de l'écriture impossible du *Liber Naturae*. Alissa Le Blanc revient ensuite au roman, avec *Les Hors Nature* de Rachilde, qui raconte l'histoire de deux frères anti-thétiques unis par un impossible amour incestueux, emblème même de l'« Impossible » (c'est aussi le titre du poème que souhaite écrire l'un des deux frères) : l'impossibilité du dire est cela même qui rend possible le récit. Dans un autre genre de textes, Delphine Gachet montre

comment certains écrivains, inversant le *topos* littéraire du « voyage à Venise », s’y prennent pour... ne pas écrire Venise. Le centre de gravité de cette Première Partie aura été au XIX^e siècle.

La Deuxième Partie, « Et toujours l'impossible à dire! »⁶², s'ouvre sous le signe de Georges Bataille, à qui deux articles sont consacrés. Dans le premier, Joëlle de Sermet cherche les réponses à la question « De quoi l'impossible est-il le nom? » du côté de la place laissée vide par la mort de Dieu, du côté aussi de l'expérience-limite d'une dissolution du sujet, et, finalement, du côté de la catégorie du sublime et de la terreur qui lui est liée. Dans le second, Wafa Ghorbel poursuit l'enquête en se penchant plus particulièrement sur le livre de Bataille intitulé *L'Impossible*. C'est dans la lignée de Bataille, dans la lignée de l'érotisme et du sacré batailliens, que nous apparaît alors l'œuvre de Claude Louis-Combet ici commentée par Alexandre Salas. L'érotisme est aussi cet « impossible à raconter » que perçoit Christelle Defaye dans un récit *interrompu* de Julien Gracq, « La Route ». L'érotisme semble ainsi un point commun à l'impossible chez Bataille et à l'impossible chez Gracq. À moins qu'il ne s'agisse de la guerre : chez Edmond Jabès, l'impossible à dire renvoie au traumatisme de la Shoah, comme l'étudie Danièle Sabbah dans un poème de Jabès. C'est aussi le cas chez Paul Celan, dont l'œuvre, comme l'indique son traducteur Jean-Pierre Lefebvre, implique aussi une problématisation de l'impossibilité de la traduction.

La Troisième Partie, « Dans l'impasse, et après... », considèrera l'attitude consistant à s'installer dans l'impasse, et à envisager paradoxalement un au-delà de l'impasse, un chemin dans l'impasse. Cette fin du volume a pour centre de gravité la littérature contemporaine. Dominique Rabaté se pose tout d'abord la question de savoir comment des impasses de l'histoire littéraire (des formes jugées périmées) peuvent malgré tout être productives, comme par exemple dans le « retour au récit » qui s'effectue à partir des années 1980 (notamment dans les « fictions de l'impossible » de Quignard, Puech, Volodine).

62 J'emprunte ce titre à un vers de Patrice de la Tour du Pin, dans *Psaumes de tous mes temps* [1974], Editions du Cerf, 1990, p. 65. Cette expression peut être comprise de deux façons différentes, selon que la préposition « à » dépend directement de l'adjectif substantivé « impossible » et qu'elle fasse alors partie du groupe substantivé (on comprend alors : ce qui est impossible-à-dire), ou qu'elle n'en dépende pas et ne soit pas incluse dans la substantivation (on comprend alors : l'impossible, qui est ce qu'il y a à dire). Les deux significations peuvent être conçues l'une et l'autre, et sont contradictoires l'une par rapport à l'autre, la contradiction pouvant se formuler ainsi : ce qui est impossible-à-dire, c'est cela-même que l'on a à dire (c'est la contradiction même de la littérature, c'est cette contradiction qui est l'objet de ce livre, et c'est le renversement de la proposition finale du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, selon laquelle « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »).

Le problème d'être « dans l'impasse, et après... » rejoint le titre d'un poème de Gherasim Luca, « Comment s'en sortir sans sortir? », dont Jelena Rose analyse les textes bégayants. Puis Katixa Dolharé étudie comment le poète Jean Tortel affronte l'impossibilité de « saisir l'imédiateté du monde par la médiation du vers ». C'est déjà ce qu'Éric Dazzan appelle « une aporie *capable* », dans l'article qu'il consacre au rapport que la poésie de Christian Hubin entretient avec le silence. Enfin, c'est à Michel Deguy qu'il revient de clore ce volume, lui qui a souvent plaidé pour la nécessité de « paroxyser les paradoxes », d'« oxymoriser les apories »⁶³ : plutôt qu'une logique du ni-ni, il revendique une logique du et-et, le paradoxe étant non pas ce qu'il faut résoudre mais ce dont il faut *ne pas sortir* – et qui peut ainsi être fructueusement et indéfiniment approfondi.

*

La disparition de notre collègue Jean-Pierre Moussaron est survenue en octobre 2012, entre la séance de séminaire qu'il a consacrée à Flaubert en février 2012 et la parution du présent volume en 2013. Jean-Pierre Moussaron avait participé très fidèlement aux activités du Centre Modernités depuis plus de vingt ans, et il a tenu à y rester actif jusqu'au bout. Nous lui rendons particulièrement hommage avec la publication de ce volume dont il ouvre la Première Partie.

Éric BENOIT

Centre Modernités / Equipe TELEM / Université Bordeaux3

63 Voir par exemple « Le dialogue des sourds, ou De la misologie à la sortie du logos », article en ligne dans la « Revue critique de Fixxion française contemporaine », 2012, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/19/499>.